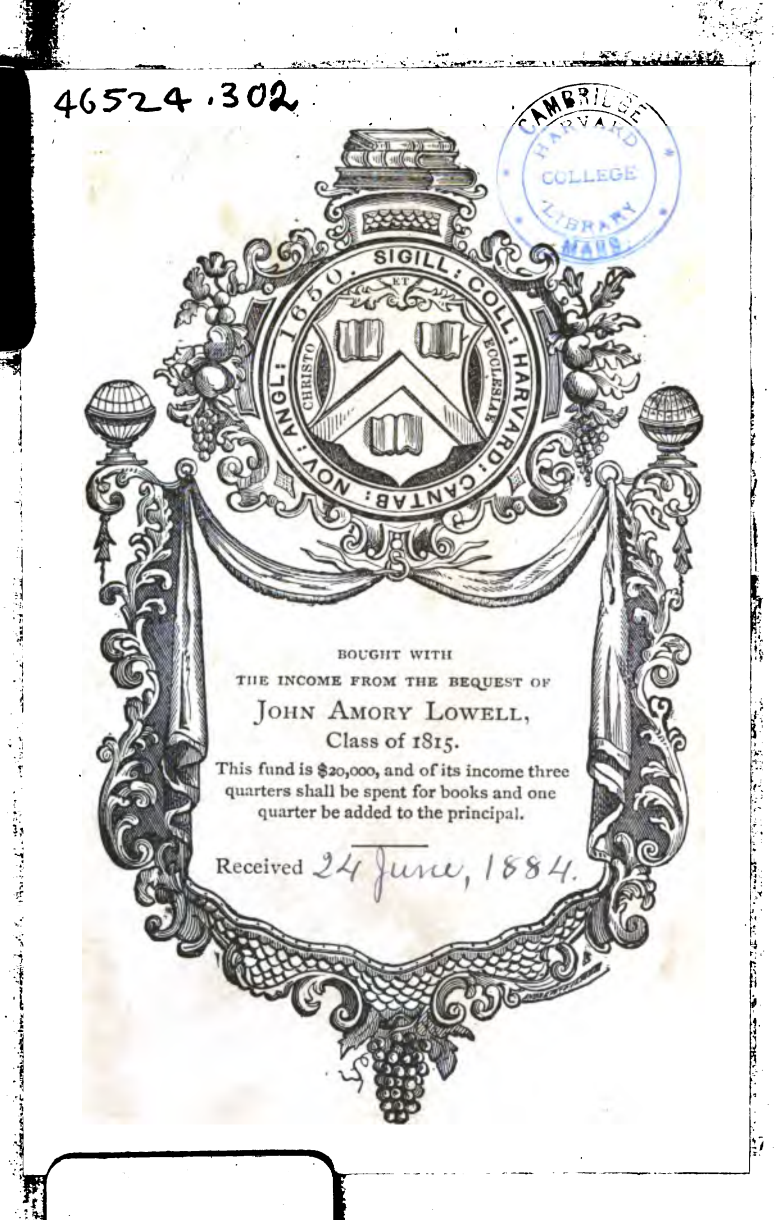


Lehrbuch der deutschen Poetik

von

[illegible]


SIGILL: COLL: HARVARD: CANTAB: NOV: ANGL: 1650.
CHRISTO ET ECCLESIAE

Lehrbuch

der

deutschen Poetik

für

höhere Mädchenschulen

und

Lehrerinnenbildungsanstalten

von

Dr. Hermann Stohn.

Leipzig,
Druck und Verlag von B. G. Teubner.
1884.

Vorwort.

Wenn es auch der Lehrer des Deutschen nicht wird umgehen können, schon in den Mittelklassen der höheren Mädchenschule bei Gelegenheit der Lektüre die Schülerinnen mit dem Notwendigsten über die einfachen Versmaße, über den Reim, sowie über den Unterschied zwischen einem epischen und einem lyrischen Gedichte u. dergl. bekannt zu machen, so ist es doch unbedingt nötig, in der Oberklasse nicht nur alles dies in Zusammenhang zu bringen, sondern es auch zu einem übersichtlichen Ganzen zu erweitern. Die Schülerin muß hier das Charakteristische der poetischen Sprache mit ihren Tropen und Figuren, die deutschen und die hauptsächlichsten fremden Strophen kennen lernen, sowie eine eingehendere Kenntnis der Dichtungsgattungen und ihrer Unterarten erhalten. Wie aber überhaupt in der Mädchenschule, so beachte der Lehrer namentlich in der Poetik den Grundsatz: Nimmer zu viel! Das Mädchen braucht bei weitem nicht in alle Einzelheiten und Feinheiten der poetischen Formen eingeweiht zu werden, braucht bei weitem nicht alle fremden Strophen kennen zu lernen; in letzterer Beziehung genügen meines Erachtens einige antike Strophen, die Stanze, das Sonett, die Terzine und der Alexandriner vollkommen. Warum soll das Gedächtnis der Schülerin mit dem Madrigal, dem Rondeau und Ritornell, dem Triolett, der Sestine, Siciliane und Canzone, mit der Decime und Glosse, und wie diese fremden Blüten alle heißen, belastet werden, die doch nur hier und da in unserm deutschen Dichtergarten vorkommen? — Diesen für die Mädchenschule so wichtigen Grundsatz: Beschränkung des Stoffes! hoffe ich in dem vor-

liegenden Werkchen überall durchgeführt zu haben, wobei ich zugleich bestrebt war, das für die Schülerin Wissenswerte in eine möglichst lebendige, zusammenhängende und dadurch das Mädchen fesselnde Darstellung zu kleiden und durch sorgfältig ausgewählte Beispiele zu erläutern. — Ferner bin ich der Ansicht, daß die höhere Mädchenschule, da sie ja ihren Zöglingen den Abschluß ihrer Bildung geben soll, dieselben nicht entlassen dürfe, ohne ihnen wenigstens einen Einblick in das Wesen der Kunst überhaupt und in das Verhältnis der Poesie zu den übrigen Künsten zu geben und habe aus meiner eigenen Unterrichtspraxis erfahren, wie sehr eine solche, allerdings nur kurze, aber lichtvolle, dem Verständnisse des Mädchens angepaßte Darstellung die Schülerinnen lebhaft interessiert, und welchen Nutzen dieselbe auch bei der Lektüre und Litteraturgeschichte gewährt. Hierdurch bestimmt, habe ich der eigentlichen Poetik einige darauf bezügliche Abschnitte vorhergehen lassen. — Gewissenhaft habe ich die größeren Werke von Vischer, Gottschall und Carrière, sowie die Arbeiten von Linnig, Köpert und Bornhak benutzt. — Möge denn dieses Büchlein dazu beitragen, Verständnis und Empfänglichkeit für alles Schöne und Gute, was die deutsche Poesie bietet, in unserer Mädchenwelt zu beleben und zu fördern!

Köln 1884.

Der Verfasser.

Inhalt.

I. Abschnitt.

Wesen und Arten der Kunst.

II. Abschnitt.

Die Formen der Poesie.

A. Die poetische Sprache.



B. Die Verslehre oder Metrik.

III. Abschnitt.

Die Gattungen der Poesie.

A. Die epische Poesie.

B. Die lyrische Poesie.

C. Die dramatische Poesie.

I. Abschnitt.

Wesen und Arten der Kunst.

§ 1. Der Begriff des Schönen.

Das Gemüt jedes unverdorbenen Menschen fühlt sich durch das Schöne, Große und Erhabene auf eine wohlthuende Weise angesprochen. Das Seelenvermögen, welches dabei thätig ist, wird mit dem uneigentlich genommenen Worte „Geschmack“ bezeichnet.

Die Wissenschaft, welche die Ursachen aufsucht, warum ein Gegenstand auf unser Gemüt angenehm und gefallend wirkt, und die Regeln feststellt, nach welchen das wahre Schöne von dem falschen zu unterscheiden ist, heißt die Geschmackslehre oder Ästhetik.

Wenn wir über die Schönheit eines Gegenstandes ein Urteil fällen, so gehen wir dabei von der Anschauung des Gegenstandes und der damit verbundenen Empfindung des Wohlgefallens aus. Wir urteilen folglich durch das Gefühl in Sachen des Geschmacks, nicht durch den Verstand.

Der Anblick der Natur, des bewaldeten Berges, des blühenden Thales, des klaren Stromes, der sich wie ein breites Silberband durch Grün zieht, ergötzt unser Auge; der Nachtigallen Lied, der sanfte Ton der Flöte im Gebüsch entzückt unser Ohr; die schattige Quelle, an der wir niedersitzen, und die Blumen um ihren Rand vergnügen uns; über uns füttert ein Vogel seine Jungen, und dieser Anblick elterlicher Sorge und Liebe erweckt in uns eine angenehme Empfindung, — und

alle diese Einwirkungen der Außenwelt haben es miteinander gemein, daß sie Wohlgefallen erregen.

Dieses Wohlgefallen ist aber durch die Art und Weise seiner Entstehung verschieden. Eine Pflanze, der Glanz der Sterne, ein Harfenton, den wir vernehmen, ein Gemälde erregen unser Wohlgefallen, ohne daß wir dabei an den Nutzen und die Brauchbarkeit des Gegenstandes denken; hinwieder erregt der Anblick fleißiger Schnitter, eines Feldes voll Garben, eines Baumes voll Früchte ebenfalls Vergnügen, allein wir denken zugleich an die Nützlichkeit der Beschäftigung, an den Zweck der Garben und Früchte. — Im letztern Falle empfinden wir also ein mittelbares, im erstern ein unmittelbares oder reines Wohlgefallen.

Das Vergnügen, das wir durch einen Gegenstand an sich, ohne Rücksicht auf die Nützlichkeit desselben, empfinden, verkündigt zuerst die Gegenwart der Schönheit. Deutlich unterscheidet sich also das Wohlgefallen an dem Schönen von dem Wohlgefallen an dem Nützlichen. Beide Arten des Wohlgefallens können aber auch durch einen und denselben Gegenstand erregt werden. So gefällt ein Gebäude sowohl durch Schönheit seiner Umrisse und Verzierungen, als durch seine innere Einrichtung und Bequemlichkeit, die es den Bewohnern gewährt.

Das Wohlgefallen aber, welches wir beim Anblicke eines schönen Gegenstandes empfinden, hat seinen Grund darin, daß dieser Gegenstand jener Vorstellung entspricht, oder sich ihr möglichst nähert, die wir uns von dem vollkommensten Dinge seiner Art gebildet haben. Diese Vorstellung ist unsere Idee; aber wenn auch menschliches Schaffen die Idee in ihrer höchsten Vollkommenheit niemals erreichen wird, so schwebt doch unserem Geiste die Verkörperung derselben, das Ideal, vor. Außer der Idee des Schönen, welche der Mensch durch die Kunst zu verwirklichen sucht, sind es besonders die Ideen des Guten und Wahren, welchen wir durch Religion und Wissenschaft nachstreben.

Da die Schönheit auf der Verkörperung unserer Idee

beruht, so kann sie sich also nur in der Form offenbaren, nur in der Form wahrgenommen werden, und darum muß die Kunst, welche nach der Verwirklichung unseres Schönheitsideals strebt, auch nach möglichster Formvollendung streben, so daß in ihren Gebilden die äußere Erscheinung der Idee entspricht. Das höchste Gesetz für alle Kunst also bleibt immer das der Schönheit.

§ 2. Die Kunst im allgemeinen.

Nach dem Vorhergegangenen verstehen wir also unter Kunst die von dem Menschen vollbrachte Darstellung des Schönen, welches durch sich selbst gefällt und sich selbst zum Zwecke hat. — Ihre Stoffe entnimmt die Kunst der Natur, welche auch das Menschenleben in sich begreift, und insofern kann man jedes Kunstwerk als eine Nachschöpfung oder ein Sinnbild der lebendigen Welt bezeichnen. Aber die Kunst soll nicht eine bloße Nachahmung der Natur sein, sondern der Künstler muß es verstehen, die oft zufälligen und nur in einem vorübergehenden Moment flüchtigen Erscheinungen des Naturschönen in seinem Geiste festzuhalten und sie alsdann aus seiner Phantasie in neuer Vollkommenheit wieder zu schaffen, er muß es ferner verstehen, das Schöne, Reizende und Anmutige, welches in der Natur oft nur zerstreut vorhanden ist, seinem Ideale entsprechend zu sammeln, zu ordnen und zu vervollkommnen, der Künstler muß es auch verstehen, seine Gebilde von den störenden Zufällen, wie sie in den Naturerscheinungen oft eintreten, frei zu halten, überhaupt: der Künstler muß die Natur und das Leben idealisieren, und darum spricht man von einem Kunstschönen zum Unterschiede von dem Naturschönen. — Diese Fähigkeit, eine Idee zweckgemäß sinnlich darzustellen, muß der Künstler in höchstem Maße besitzen. Doch ist dieselbe nicht durch Fleiß und Anstrengung, nicht durch Ausbildung des Wissens allein erreichbar, sie setzt vielmehr eine angeborene Schöpfungskraft voraus, die durch Fleiß nur entwickelt und ausgebildet wird, und welche wir als Genie bezeichnen.

§ 3. Arten der Kunst.

Indem nun die Kunst das Schöne darstellt, bringt sie dasselbe auch zur Wahrnehmung, sodaß wir es entweder im Raume außer uns anschauen oder in unserm Innern empfinden. Somit wirkt der Künstler also entweder auf unsere Anschauung, oder auf unsere Empfindung, oder auf beide zugleich, und dem entsprechend unterscheiden wir eine Kunst für die Anschauung (bildende Kunst genannt), eine Kunst für die Empfindung (die Musik) und eine Kunst für die anschauende Empfindung (die Poesie).

Die Anschauung, auf welcher die bildende Kunst vornehmlich beruht, ist besonders das äußere Sehen, weshalb diese Kunst durch körperliche Formen oder durch Bilder im eigentlichen Sinne des Wortes wirkt. Es gehören somit hierzu die Baukunst oder Architektur, die Bildhauerkunst oder Skulptur, auch Plastik genannt, und die Malerei.

Die Baukunst hat es lediglich mit schönen, harmonischen Maßverhältnissen zu thun. Ihre höchste Vollendung erreicht sie bei denjenigen Werken, deren Bestimmung von vornherein eine geistige ist, wie es namentlich bei Tempeln und Monumenten der Fall ist. Indem der Künstler hierbei ohne Rücksicht auf praktische Brauchbarkeit nur seinem idealen Sinne folgt, strebt er überall nach harmonischer Gliederung, sodaß die einzelnen Teile in richtigem Verhältnis, in schönem Ebenmaß sich zum Ganzen fügen.

Die Bildhauerkunst, Skulptur oder Plastik hat es mit der körperlichen Darstellung von Gegenständen zu thun, deren Vorbilder in der Natur vorhanden sind. Ihre höchste Aufgabe aber sucht sie in der formvollendeten Darstellung des menschlichen Körpers, denn es giebt für unsere Vorstellung keine höhere Schönheit, als die in der menschlichen Gestalt, wenn sich in ihr die höchste Wohlgestalt, die größte Regelmäßigkeit und das richtigste Ebenmaß aller Teile verbinden und dabei zugleich die größte geistige und sittliche Vollkommenheit durch die äußere Erscheinung gleichsam verklärend hindurch-

leuchtet. Kein Volk ist dem Ideale der höchsten Schönheit der Körperform und des edelsten Ausdrucks der Gestalt näher gekommen, als die Griechen, und wenn wir von der Schönheit der Antike reden, so können wir eigentlich nur die alten Überreste griechischer Skulpturen darunter verstehen. Das Zeitalter des Perikles ist die Epoche der höchsten Entfaltung der griechischen Plastik, in welcher göttlich hoher Ernst und Majestät mit innigster, geistiger Belebung sich zu höchster Harmonie verschmolzen hatten.

In der Malerei erreicht die bildende Kunst ihre höchste Stufe, denn in ihr kommt neben der äußern Anschauung auch die innere Empfindung am meisten zur Geltung. Dieses empfindungs- oder stimmungsvolle Sehen erreicht die Malerei durch das Mittel der Farbe oder das Kolorit. In einem Gemälde, das auf Vorzüglichkeit Anspruch machen will, muß sich ein gut gewählter Gegenstand mit geschmackvoller Anordnung oder Komposition, mit korrekter Zeichnung und mit der Wahrheit der Farben zu harmonischer Schönheit vereinigen.

Wie sich die bildenden Künste überwiegend an die äußere Anschauung wenden, so ist die Musik die Kunst der Empfindung, der tiefsten Innerlichkeit des Menschen. Ihr Mittel sind die Töne, die in Takt und Rhythmus, in Melodie und Harmonie eine geordnete Zeitfolge und Bewegung offenbaren. — Während unter den bildenden Künsten die Malerei neben der äußeren Anschauung am meisten auf unsere Empfindung wirkt, wendet sich die Musik lediglich an letztere, sodaß wir ja nicht selten sogar die Augen schließen, um, ungestört durch äußere Eindrücke, ein Tonstück voll und ganz auf unser Empfinden wirken zu lassen.

Während so die Musik auf jede äußerliche Anschauung verzichtet, vereinigt die Poesie in ihren Schöpfungen Anschauung und Empfindung zu einem Bilde. Ihr Mittel ist die lediglich auf die Phantasie wirkende Sprache. Jene aber ist die Kraft nicht nur des inneren Schaffens, sondern auch der inneren Anschauung, und indem der Dichter mit den Gebilden seiner Phantasie auf die unsrige wirkt, bewirkt er zugleich, daß wir dieselben mit unserem geistigen Auge lebhaft erblicken und anschauen.

§ 4. Die Poesie und die bildende Kunst.

Die inneren Gebilde, welche so der Dichter vor unsere Phantasie zaubert, müssen aber dieselben Anforderungen der Schönheit erfüllen, wie wir sie an die Erzeugnisse der bildenden Künste stellen: sie müssen, wie die der Architektur, harmonisch und ebenmäßig gegliedert sein, was sich in der Disposition einer Dichtung offenbart, sie müssen, wie die der Skulptur, plastisch anschaulich, gleichsam greifbar und voll Leben vor unserem geistigen Auge stehen, und wie der Maler, so muß auch der Dichter in seinen Gebilden Vorder- und Hintergrund, Hell und Dunkel in der Beleuchtung zweckmäßig verteilen, sodaß unsere innere Anschauung ein vollständiges, stimmungsvolles Bild erhält.

Wir haben gesehen, daß unter den bildenden Künsten die Malerei am meisten die innere Empfindung zum Ausdruck bringt, und somit steht sie vor den andern der Poesie am nächsten. Diese Berührung beider Künste veranlaßte im vorigen Jahrhunderte die Schweizer Gelehrten und Dichter Bodmer und Breitinger, das malerische Prinzip der Poesie hervorzuheben, und sie nannten letztere sogar eine redende Malerei und diese eine stumme Poesie. Diesen Irrtum wies Lessing in seiner 1766 erschienenen Schrift: „Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie" treffend und schlagend nach:

Die berühmte Statue des Laokoon, jenes trojanischen Priesters, welcher mit seinen beiden Söhnen von Schlangen erdrosselt wird, die ihm Poseidon zur Strafe gesandt, weil er seine Landsleute vor dem hölzernen Pferde der Griechen gewarnt hatte, diese berühmte Statue giebt ihm Veranlassung zu den scharfsinnigsten Untersuchungen über das Wesen der Dichtkunst und ihr Verhältnis zur Malerei, worunter hier die bildenden Künste überhaupt zu verstehen sind. — Jene Statue des Altertums stellt den sterbenden Laokoon mit sanft geöffnetem Munde, gleichsam nur einen angstvollen Seufzer aushauchend dar, während der römische Dichter Vergil uns berichtet, wie Laokoon mit schmerzverzerrtem Gesicht ein entsetzliches Geschrei zu den Sternen erhoben habe. — Woher kommt nun diese Verschiedenheit der Darstellung bei demselben Gegenstande? Auf diese Frage antwortet Lessing: Die Poesie der

Griechen ließ ihre Helden schreien, weil dieses Volk sich keiner menschlichen Schwachheit schämte. Anders aber mußte die bildende Kunst verfahren; ihr höchstes Gesetz ist die Schönheit; das Schreien aber würde das Gesicht auf eine unschöne Weise entstellt haben; der Künstler mußte es also in Seufzen mildern. Der bildende Künstler muß aber auch noch aus einem andern Grunde in dem Ausdrucke Maß halten, weil er von der immer veränderlichen Natur nur einen einzigen Augenblick brauchen kann, der nicht den höchsten Affekt ausdrücken darf. — Nun entwickelt Lessing weiter, daß die Poesie, welche es mit dem Nacheinander der Zeit zu thun habe, auch einen unschönen Moment darstellen könne, weil sie die Mittel habe, die Disharmonie im Verlauf der Dichtung in Harmonie aufzulösen. Die bildende Kunst dagegen, die das Nebeneinander im Raume darstellt und daher nur einen einzigen Moment fixieren kann, muß diesen Moment den Forderungen der Schönheit entsprechend vor unser Auge führen, und daher durfte der Künstler den Laokoon nicht mit schmerzverzerrten Zügen meißeln, weil dies unschön gewesen wäre. — Die bildende Kunst stellt Körper mit ihren Eigenschaften dar, die Poesie Handlungen. Zwar kann die Poesie auch Körper schildern, aber nur andeutungsweise durch Handlungen. Darum beschreibt uns schon Homer den Schild des Achilles nicht im fertigen, sondern im werdenden Zustande und Agamemnons Kleidung und Rüstung, indem er ihn sie sich stückweise gleichsam vor unsern Augen anlegen läßt. So verfahren auch Goethe und Schiller in „Hermann und Dorothea“ und im „Spaziergang“.

Wie mit der Schilderung von Begebenheiten aus dem Menschenleben, so verhält es sich auch mit der Schilderung von Ereignissen aus dem Naturleben. Was der Dichter aus demselben vorführt, muß Ursache und Wirkung in naturgemäßer Entwickelung zeigen, wie z. B. in der Stelle von Schillers „Taucher“:

> Und es wallet und siedet und brauset und zischt,
> Wie wenn Wasser mit Feuer sich menget;
> Bis zum Himmel spritzet der dampfende Gischt,
> Und Flut auf Flut sich ohn' Ende dränget,
> Und will sich nimmer erschöpfen und leeren,
> Als wollte das Meer noch ein Meer gebären.

Der Maler kann aus diesem Bilde nur einen einzigen Augenblick darstellen, wie z. B. die hoch zum Himmel emporspritzenden Wellen, aber den Anfang, Verlauf und Ausgang dieses Naturereignisses darzustellen, wie es der Dichter thut, ist ihm unmöglich. Dagegen kann

wiederum ein Bild, in welchem der Maler seine ganze Kunst entfalten kann, kein Gegenstand des Verweilens für den Dichter sein. So hält sich Homer bei dem Bilde der zechenden Götter nicht auf:

Aber die Götter um Zeus ratschlageten all' in Versammlung,
Sitzend auf goldener Flur; sie durchging die treffliche Hebe,
Nektar umher einschenkend; und jen' aus goldenen Bechern
Tranken sich zu einander und schaueten nieder auf Troja.

Denn es zeigt ein Nebeneinander, kein Nacheinander, wie es der Dichter braucht. Dagegen würde es ein vortrefflicher Vorwurf für den Maler sein, die charakteristischen Gestalten der olympischen Götter in ihrer Vereinigung darzustellen.

Die Phantasie, welche selbst Bewegung ist, will auch nur Bewegtes schauen, auch dann, wenn ihr wirklich Unbewegliches vorgeführt wird (z. B. der Berg erhebt sich, der Wald empfängt mich, der Wind umspielt mich 2c.). Selbst in die Ruhe sucht sie Leben und Bewegung zu bringen (z. B. „Seine Felder umruhn friedlich sein ländliches Dach").

§ 5. Die Poesie und die Musik.

„Wes das Herz voll ist, des geht der Mund über." Und so ist die Sprache der unmittelbarste Ausdruck der Empfindung, die durch das Wort zur Erscheinung, zur Anschauung gelangt; hinwiederum ist die Sprache auch die Brücke, durch welche die Anschauung der Empfindung vermittelt wird. Die Sprache aber hat mit der Musik nicht nur das gemein, daß sie eine tönende Luftschwingung ist, sondern sie strebt auch wie jene nach Wohlklang; aber wie Töne an sich noch nicht Musik sind, so sind Worte an sich noch nicht Poesie. In der Musik müssen sich die Töne nach bestimmten Gesetzen ordnen, die ihnen der Rhythmus vorschreibt, und so muß auch die Sprache, welche auf den Charakter einer dichterischen Anspruch machen will, sich nach rhythmischen Gesetzen zusammenfügen, welche einen geordneten Wechsel langer und kurzer, betonter und unbetonter Silben erfordern. Noch musikalischer aber wird die dichterische Sprache durch den Reim,

welcher die Dichtung der Empfindung näher rückt. — Darum waren Poesie und Musik von jeher als Schwesterkünste eng miteinander verbunden: Die Poesie wurde zum Gesang. — Schon die homerischen Rhapsoden und die griechischen Odendichter trugen ihre Gesänge in Begleitung der Leier vor; auch im griechischen Drama ward diese Verbindung erhalten, indem die Chorlieder in Begleitung der Musik vorgetragen wurden. — Die Minne- und Meistersänger unseres deutschen Mittelalters, wie die Troubadours der romanischen Völker übten ebenfalls mit der dichterischen auch die musikalische Kunst aus und waren zugleich die Erfinder der Melodie, nach welcher ihre Dichtung in Begleitung der Leier vorgetragen wurde. Beide Künste haben auch noch heute, wo ihre Gebiete sonst doch völlig getrennt sind, mannigfache Verbindung. Namentlich und ganz natürlich ist es bei demjenigen Zweige der Dichtung der Fall, in welchem Herz und Gemüt ihren Ausdruck suchen und finden, im Liede. Erst wenn das Lied auf den Flügeln des Gesanges sich erhebt, übt es auf uns eine volle und ganze Wirkung. — Diese Vereinigung von Poesie und Musik findet ferner auch jetzt überall noch da statt, wo die Dichtung die Musik geradezu zur Voraussetzung hat und erst durch sie eine Bedeutung erhält, wie bei der Oper.

Mit Recht nannten die alten Griechen den Dichter einen Poeten, d. h. einen Schöpfer, und das Werk seiner Schöpfung Poesie. Denn was er schuf, war eine Welt für sich, hinter welcher die gemeine Wirklichkeit zurückblieb. Er geht zwar von den Erscheinungen derselben aus, aber er erhebt sie über das Gemeine und Alltägliche zu einer höheren, allgemeinen Bedeutung und durch seine künstlerische Anschauung und Behandlung zu einer idealen Höhe. Das ist seine Schöpfung und das Ziel seines künstlerischen Schaffens, sein Ideal. — Dadurch, daß der Dichter die Menschen in eine höhere Welt der Vorstellungen und Anschauungen durch sein Werk versetzt, hat die Poesie zu allen Zeiten und unter allen gebildeten Völkern eine gewaltige, bezaubernde Macht über die Herzen ausgeübt, zumal sie von Hause aus berufen ist, nicht auf die kalte Verstandesthätigkeit, sondern auf die Einbildungskraft, die Gefühlsthätigkeit

des Menschen durch eine bilderreiche, die Sinne beschäftigende Darstellung zu wirken. — Die wunderbare Macht des Gesanges schildert uns die Sage von Orpheus, dem selbst die Tiere des Waldes und das leblose Gestein folgten, um seinen lieblichen Tönen zu lauschen, dem es sogar gelang, die sonst unerbittlichen Herzen der unterirdischen Götter so zu rühren, daß sie seiner Gemahlin Eurydice gestatteten, mit ihm auf die Oberwelt zurückzukehren. Daher sahen die Alten den Dichter nicht bloß für einen von der Gottheit hochbegnadeten, weil mit der herrlichen Gabe der Dichtkunst ausgestatteten, Menschen an, sondern sie glaubten sogar, daß ihm seine Dichtung von der Gottheit eingegeben, und daß er gleich einem Seher berufen sei, den göttlichen Willen der Menschheit zu verkünden. Diese Gabe der Weissagung findet sich vielfach mit der Dichtkunst vereinigt, nicht bloß bei den Hebräern, sondern auch bei den Griechen, Römern und Germanen. — Entkleiden wir diese von den Alten erkannte Wahrheit der eigentümlichen Form ihrer Anschauungsweise, so gilt dieselbe noch heute: Der Dichter läßt sich auch jetzt seinen Gesang nicht vorschreiben, „denn er steht in des höheren Herren Pflicht, er gehorcht der gebietenden Stunde". Darum rufen die alten Dichter die Musen im Anfange ihres Gesanges zum Beistande an, denn sie sind es, welche zu demselben begeistern und die dichterische Rede verleihen. Die Dichter erscheinen als die Lieblinge der Götter, von deren Wesen sie zu ihrem dichterischen Schaffen durchdrungen werden; sie sind vor anderen von Ehrfurcht und Liebe zur Gottheit erfüllt und haben deshalb auch durch ihre tiefere göttliche Erkenntnis ein gereifteres Urteil über die Entwickelung der Dinge. Daher ihr prophetischer Blick, denn „die Furcht Gottes ist der Weisheit Anfang." Deshalb erfreuen sie sich auch des besondern Schutzes der Götter und Menschen. Der Rache schnaubende Odysseus verschont den frommen Sänger, der Götter verachtende Skopas wird mit allen seinen Gästen unter den Trümmern seines Hauses erschlagen, dagegen der gottesfürchtige Sänger Simonides allein dem Untergange entrissen. Arion entgeht durch die Macht seines Gesanges dem jähen

Tode, und seine Mörder werden gestraft. — Der Dichter singt auch nicht des irdischen Lohnes willen: „Belohnung ist ihm sein Gesang", „das Lied, das aus der Kehle dringt, ist Lohn, der reichlich lohnet". Die Besitzer irdischer Schätze sollen aber dafür sorgen, daß der Dichter bei seiner erhabenen Arbeit nicht darbe.

„Wenn ein unendlich Gefühl aufwogt in der Seele des Dichters,
Wenn ihm ein neuer Gehalt dämmernd den Busen bewegt,
Nimmer findet er Rast, es beklemmt ihn die gährende Fülle,
Bis sie gestaltet zuletzt klar im Gesang sich ergießt.
Ach, wie wächst ihm das Herz, wenn er dann, ergriffen vom Hauche,
Der auf der Sprachflut webt, nennend das Dunkle bezwingt.
Fuhr wie ein Blitz ihm das Wort aus der Brust? Kaum weiß er's zu scheiden,
Hat es erlösend ein Gott ihm auf die Zunge gelegt?
Doch nun steht es geprägt, ihm selbst und allen verständlich,
Und fast staunt er bestürzt fremd wie ein Wunder es an!
O dann mag er es ahnen von fern, das Geheimnis der Sprache,
Wie in der Zeiten Beginn aus dem erwachenden Geist,
Da er sich selbst und die Dinge wahrnahm, das lebendige Wort sprang:
Offenbarung und That, göttlich und menschlich zugleich.

(Geibel.)

II. Abschnitt.

Die Formen der Poesie.

A. Die poetische Sprache.

§ 6. Der poetische Ausdruck im allgemeinen.

Kein anderes Gebiet grenzt so nahe an das der Poesie, wie die Prosa. Der Dichter wie der Prosaiker bedient sich des Wortes, um uns das mitzuteilen, was er in seiner Geisteswerkstatt geschaffen hat. Jener aber wendet sich mit seinem Worte an unsere Phantasie und unser Schönheitsgefühl, dieser an unsern Verstand und unser Urteil. Die dichterische Sprache schafft das Schöne, die prosaische dient dem Wahren und Guten. Hierbei kommt es nun nicht selten vor, daß Dichter die Grenze ihres Schaffens überschreiten und sich vorzugsweise an unsere Verstandesthätigkeit wenden, unser Herz aber kalt lassen, wie die zahlreichen Verfasser beschreibender Gedichte, welche nicht mit Unrecht die Bezeichnung „gereimte Prosa“ verdienen. Noch häufiger kommt der Fall vor, daß der Prosaiker seine verstandesmäßige Darstellung aufgiebt und in leidenschaftlicher Erregtheit unsere innersten Gefühle in Bewegung setzt, wie z. B. der Redner, der überdies durch den äußeren Glanz des Ausdrucks seiner Rede ein poetisches Gewand zu verleihen scheint, zuweilen auch der Geschichtschreiber, sodaß es den Anschein gewinnt, als hätten wir hier ein Stück prosaischer Dichtung vor uns. Dennoch hat der Prosaiker, selbst wenn er unsere Gefühls-

thätigkeit in Anspruch nimmt, einen anderen Zweck im Auge, als der Dichter, denn er will dadurch, daß er unser Gefühl in Bewegung setzt, entweder, wie der Redner, auf unseren Willen oder, wie der Geschichtschreiber, auf unser Urteil eine Wirkung erzielen, während der Dichter einzig und allein die Aufgabe hat, unsere Gefühle durch die künstlerische Darstellung des Schönen zu erregen, zu erheben, zu läutern und uns dadurch Genuß zu bereiten. Er will dadurch, daß er uns Bilder des Lebens vorführt, unsere Phantasie in Thätigkeit setzt und unser Schönheitsgefühl erregt, uns für sein hohes Ideal, den Mittelpunkt seines künstlerischen Strebens, begeistern. Daher erscheint die Dichtung schon nach ihrer äußern Form in einer idealen, die Sinne fesselnden Gestaltung, denn für den idealen Stoff ziemt sich eine ideale Form der Rede, und sie tritt deshalb meist in der gebundenen Form des Verses auf. Selbst wenn wirkliche Poesie zuweilen in prosaischer Form vorkommt, so zeigt doch diese Prosa alle anderen Eigenschaften der Poesie, nämlich den eigentümlichen Stoff und den bilderreichen Ausdruck und ist somit eine poetische Prosa, wie z. B. in gewissen Dramen und im Roman. — Die Poesie bedient sich überhaupt im Unterschiede von der Prosa des sinnlichen, lebendigen Ausdrucks zur Bezeichnung ihrer Anschauungen und Begriffe und vermeidet so viel als möglich die Ausdrücke geistiger Natur, die Abstrakta, indem sie dieselben vielmehr durch sinnliche Bezeichnungen gewissermaßen zu verkörpern sucht.

Da die Dichtung auf die Phantasie wirken soll und diese die Kraft des innern Schauens und der inneren Erzeugung von Bildern ist, so muß die dichterische Sprache vor allem bemüht sein, in uns möglichst klare Bilder zu erzeugen. Da ferner in der Phantasie selbst Leben und Bewegung liegt, so will sie auch derartige Bilder schauen, und der Dichter muß demnach bemüht sein, seinen Gestaltungen Leben und Bewegung einzuhauchen. Dazu dienen ihm neben den Substantiven, welche in unserer Seele sofort ein Gedankenbild hervorrufen, und neben den Verben, mit denen der Thätigkeitsbegriff verknüpft ist, namentlich auch die sogenannten ästhe-

tischen Beiwörter: Adjektiva, Participien und Adverbien, welche für das betreffende Substantiv, zu welchem sie treten, eine besonders charakteristische Eigenschaft oder Thätigkeit deutlich hervorheben. Je passender und bezeichnender sie gewählt werden, je mehr sie auf unsere sinnliche Anschauung wirken, desto mehr regen sie die Phantasie an, desto klarer und schärfer wird das Bild vor unserm geistigen Auge:

z. B. in Schillers „Taucher": schwarzer Mund, unendliche See, wildes Meer, dampfender Gischt, heulende Tiefe, die Charybde gab brüllend die Wasser wieder, sie entstürzen schäumend dem finstern Schoße, schwarz klafft hinunter ein gähnender Spalt, geheimnisvoll schließt sich der Rachen. In „des Sängers Fluch" von Uhland: duftige Gärten, blütenreicher Kranz, goldene Locken, blühender Genoß, steinern Herz, furchtbar prächtig, blutiger Nordlichtschein, dumpfer Geisterchor, scheuer Sklavenschritt; in demselben Gedichte auch viele poetische Adverbien: frisch, wundervoll, reicher, immer reicher, himmlisch helle, wütend, schaurig u. s. w.

Ein weiteres Mittel zur Verschönerung der Sprache bieten die poetischen Komposita,

wie in Platens „Grab im Busento": Jugendlocken, wogenleer, Stromgewächse, Heldengrab; in „Arion" von Schlegel: Dichterbrust, Morgensonnenschein, Zauberwort, Wanderleben, Wunderdinge.

Auch der Verbal-Substantiva bedient sich der Dichter häufiger als der Prosaist, weil in ihnen der Thätigkeitsbegriff deutlicher hervortritt:

Schöpf'rin, Entfalterin
Himmlischer Zier,
Stehst du, Gestalterin,
Muse, vor mir.
Oder du, Liebe,
Einigerin,
Irdischer Triebe
Reinigerin. (Rückert.)

Der poetische Ausdruck muß ferner dem Wesen der Dichtung angemessen, die dichterische Vorstellung genau ausdrückend, also treffend, und sich über die Sprache des

gemeinen Lebens erhebend, also edel sein. Denn wir vermögen nur dann die dichterische Vorstellung in unserer Phantasie von neuem zu erzeugen und die dichterischen Gefühle nachzuempfinden, wenn der Dichter den Ausdruck so wählt, daß er der Sache angemessen ist, und wenn der Eindruck vollendeter Schönheit in uns hervorgerufen werden soll, so muß vor allem die Form der Dichtung mit dem Inhalte derselben übereinstimmen. Daher wird die dichterische Form noch näher durch den Inhalt bestimmt, sodaß fast jede Dichtungsart ihre besondere Form der Darstellung und Farbe des Ausdrucks hat.

§ 7. Die Tropen.

Da der Dichter die Phantasie mit Bildern anfüllen soll, um seine Darstellung möglichst anschaulich zu machen, so bedient er sich hierzu vornehmlich der bildlichen Ausdrücke oder Tropen (Sing.: der Tropus oder die Trope).

Dazu gehört:

1. Das **Gleichnis** oder die Vergleichung, die einfachste Art der Trope, worin der Gegenstand und das ihm ähnliche Bild nebeneinander gesetzt werden.

Beispiele: Schillers „Graf von Habsburg“, Strophe 5;
Ferner:

Glockenklänge zogen feierlich
Hin und her, zogen wie Schwäne
An Rosenbändern, das gleitende Schiff.
(Heine's Hymne: Friede.)

Seine Söhne jetzt der Greis betrachtet,
Und sein Blick sich dunkler jetzt umnachtet,
Als die Wolken, die den Himmel schwärzen,
Und sein Aug' versendet wildre Blitze,
Als das Wetter durch die Wolkenritze.
(Lenau: Die drei Indianer.)

Dem Wurme gleich' ich, der im Staube kriecht. (Goethe.)

So still ist's nicht draußen im Schnee,
So stumm und verschwiegen sind
Die Sterne nicht in der Höh',
Als meine Gedanken sind. (Eichendorff.)

Wie der wandernde Mann, der vor dem Sinken der Sonne
Sie noch einmal ins Auge, die schnell verschwindende, faßte,
Dann im dunklen Gebüsch und an der Seite des Felsens
Schweben siehet ihr Bild; wohin er die Blicke nur wendet,
Eilet es vor und glänzt und schwankt in herrlichen Farben:
So bewegte vor Hermann die liebliche Bildung des Mädchens
Sanft sich vorbei und schien dem Pfad ins Getreide zu folgen.
(Goethe: Hermann und Dorothea.)

Wie beim Sonnenuntergange
Hier und dort am Saatgefild
Still waldeinwärts schleicht das Wild,
Also von der Ungarn Wange
Flüchtet in den Bart herab
Still die scheue Männerzähre.
(Lenau: Die Werbung.)

Und wie der Bienen dunkelnde Geschwader
Den Korb umschwärmen in des Sommers Tagen,
Wie aus geschwärzter Luft die Heuschreckwolke
Herunterfällt und meilenlang die Felder
Bedeckt in unabsehbarem Gewimmel,
So goß sich eine Kriegeswolke aus
Von Völkern über Orleans Gefilde,
Und von der Sprachen unverständlichem
Gemisch verworren dumpf erbraust das Lager.
(Schiller: Jungfrau von Orleans.)

2. Die **Metapher.** Sie stellt nicht, wie das Gleichnis, den Gegenstand und das ihm ähnliche Bild nebeneinander, sondern die Phantasie vollzieht die Vergleichung und setzt das Bild unmittelbar statt des Gegenstandes. — Meistens wird ein Satzteil versinnbildlicht, indem der Dichter das betreffende Bild einer andern Sphäre entnimmt:

Hat die Erde sich verjüngt? (Schiller.)
Die Rebe auf zum Fenster klomm. (Lenau.)
Verschwende nicht die Pfeile deiner Augen, deiner Zunge.
(Goethe.)
Flach bedecket und leicht den goldnen Samen die Furche.
(Schiller.)

Hör', es splittern die Säulen
Ewig grüner Paläste (die Fichten).

(Goethe.)

Horchend stehn die stummen Wälder,
Jedes Blatt ein grünes Ohr,
Und der Berg wie träumend streckt er
Seinen Schattenarm hervor. (Heine.)

Zum Bund des Friedens sind sie hier vereint.
Schon rann genug des Blutes, ja schon scheint
Belegt des grünen Saales Boden fast
Mit roten Prunktapeten von Damast.

(Anast. Grün.)

(Der grüne Saal = Wald, Boden = Gras, rote Prunktapeten von Damast = Blut.)

Herrlich kleidet sie euch, des Kreuzes furchtbare Rüstung,
Wenn ihr, Löwen der Schlacht, Accon und Rhodus beschützt.

(Schiller: Die Johanniter.)

Die treue Brust des braven Mann's allein
Ist ein sturmfestes Dach in diesen Zeiten.

(Schiller: Jungfrau von Orleans.)

Euch blühen sechs liebliche Töchter. (Schiller.)

Süßer Wohllaut schläft in der Saiten Gold. (Schiller.)

Der alte Winter in seiner Schwäche
Zog sich in rauhe Berge zurück. (Goethe: Faust.)

Die Schlange, die dein Herz vergiftet,
Die Zwietracht und Verderben stiftet,
Das ist der widerspenst'ge Geist. (Schiller.)

Manchmal werden auch ganze Sätze und Gedankenreihen durch Metaphern versinnbildlicht. Ein solches vollständig ausgeführtes Bild nennt man Allegorie.

Mir sind die grüngelockten Wellen,
Die Meereskinder, zugethan. (Lingg.)

Ein Tropfen Haß, der in dem Freudenbecher
Zurückbleibt, macht den Segenstrank zum Gift.

(Schiller.)

Der schnellste Reiter ist der Tod,
Er überreitet das Morgenrot,



Des Wetters rasches Blitzen.
Sein Roß ist fahl und ungeschirrt,
Die Senne schwirrt, der Pfeil erklirrt
Und muß im Herze sitzen. (Geibel.)

Und thut er (Isolani) unrecht, daß er von mir geht?
Er folgt dem Gott, dem er sein Lebenlang
Am Spieltisch hat gedient. Mit meinem Glücke
Schloß er den Bund und bricht ihn, nicht mit mir.
War ich ihm was, er mir? Das Schiff nur bin ich,
Auf das er seine Hoffnung hat geladen,
Mit dem er wohlgemut das freie Meer
Durchsegelte, er sieht es über Klippen
Gefährlich gehn und rettet schnell die Ware.
(Schiller: Wallenstein.)

Eine solche Allegorie ist auch „Die Geschichte von den drei Ringen“ in Lessings „Nathan der Weise“.

Die höchste Stufe der Metapher ist die Personifikation. Es werden dann einem Gegenstande, der an sich nichts Menschliches hat, menschliche Empfindungen, Absichten und Thätigkeiten zugeschrieben:

Die Veilchen kichern und kosen
Und schau'n zu den Sternen empor,
Heimlich erzählen die Rosen
Sich duftende Märchen ins Ohr. (Heine.)

Bedächtig stieg die Nacht ans Land,
Lehnt träumend an der Berge Wand. (Mörike.)

Eine besondere Art ist die mythologische Personifikation, in welcher die Phantasie die Bäume, Berge und Flüsse mit Gottheiten erfüllt:

Diese Höhen füllten Oreaden,
Eine Dryas lebt in jenem Baum,
Aus den Urnen lieblicher Najaden
Sprang der Ströme Silberschaum.

Jener Lorbeer wand sich einst um Hilfe,
Tantals Tochter schweigt in diesem Stein,
Syrinx Klage tönt aus jenem Schilfe,
Philomelas Schmerz aus diesem Hain.

Jener Bach empfing Demeters Zähre,
Die sie um Persephonen geweint,
Und von diesem Hügel rief Cythere —
Ach, umsonst! den schönen Freund!
(Schiller: Die Götter Griechenlands.)

Am wirkungsvollsten wird die Personifikation, wenn der personifizierte Gegenstand sogar redend eingeführt wird:

Erzittre Welt, ich bin die Pest,
Ich komm' in alle Lande
Und richte mir ein großes Fest,
Mein Blick ist Fieber, feuerfest
Und schwarz ist mein Gewande.
Ich komme von Ägyptenland
In roten Nebelschleiern,
Am Nilusstrand im gelben Sand
Entsog ich Gift dem Wüstenbrand
Und Gift aus Dracheneiern.
(Lingg: Der schwarze Tod.)

Oft enthalten ganze Gedichte eine durchgeführte Personifikation, z. B.: „Jung Stürmchen" von Dieffenbach:

Herr Sturm hat gar ein lustig Kind,
Das kann schon wacker laufen;
Das junge Stürmchen thät man Wind
Vor langer Zeit schon taufen.

Jung Stürmchen ist ein starker Knab,
Pausbackig sonder gleichen,
Springt lustig immer auf und ab,
Mag gern auf Berge steigen.

Da geht ihm dann der Atem aus,
Drum muß er schnaufen, blasen, —
Ihr hört's ja selbst aus eurem Haus,
Wie's schnauft in allen Straßen.

Der Wind ist gar ein wilder Fant,
Kann nichts in Frieden lassen,
Und kommt er auf und ab gerannt,
So muß er immer spaßen.

Dem springt er auf den Buckel dort,
Reißt ihm den Hut herunter,
Und dreht ihn flink und rollt ihn fort
Und pfeift dazu ganz munter.

Und wenn der Mann mit großer Hast
Dem Hute nach will laufen,
Gar schnell er ihn am Rocke faßt,
Als wollt er ihn zerraufen.

Dem fährt er lustig in den Schopf,
Frisiert mit bloßen Händen;
Bald rupft er hier, bald da den Tropf,
Da hilft kein Drehn und Wenden!

Dann packt er gar, der schlimme Wicht,
Voll Sand die beiden Hände,
Wirft ihn den Leuten ins Gesicht
Und läuft davon behende.

Bald springt er hin, der wilde Knab,
Und reißt mit lust'gem Blasen
Die Wäsche flugs vom Seil herab
Und wirft sie auf den Rasen.

Jung Stürmchen treibt es gar nicht fein,
Möcht' immer lustig spaßen,
Darum, wer nicht geneckt will sein,
Der bleibe von den Gassen!

Ähnliche Personifikationen sind: „Der Winter" von Claudius, „Einkehr" von Uhland, „Der Herbst" von Nathusius.

Wird ein geistiger Begriff bildlich dargestellt, so entsteht die allegorische Personifikation, welche besonders eine hervorragende Stelle in der Malerei und Skulptur einnimmt, wenn diese z. B. die Jahreszeiten, Tag und Nacht, Glaube, Liebe, Hoffnung, Sieg, Deutschland, Die Wacht am Rhein 2c. bildlich darstellen. In der Poesie ist ihre Anwendung beschränkter, da es sich bei dieser Form mehr um Körper handelt, welche darzustellen Aufgabe der bildenden Kunst ist. Der Dichter darf den geistigen Begriff nur dadurch

personifizieren, daß er dessen Wirkungen in einer Handlung zeigt, nicht aber dadurch, daß er uns einen Körper beschreibt oder zeichnet, wie das der Maler thut. Zu dieser allegorischen Personifikation gehört „Das Kind der Sorge“ von Herder, ferner Goethes und Schillers Darstellung der Erinnyen, dieses Sinnbilds der Rache, endlich auch Schillers Darstellung des Friedens.

Sie horchen auf, es schaut ihr hohler Blick
Mit der Begier des Adlers um sich her.
Sie rühren sich in ihren schwarzen Höhlen,
Und aus den Winkeln schleichen ihre Gefährten,
Der Zweifel und die Reue, leis herbei.
Vor ihnen steigt ein Dampf vom Acheron,
In seinen Wolkenkreisen wälzet sich
Die ewige Betrachtung des Gescheh'nen
Verwirrend um des Schuld'gen Haupt umher,
Und sie, berechtigt zum Verderben, treten
Der gottbesäten Erde schönen Boden,
Von dem ein alter Fluch sie längst verbannte.
Den Flüchtigen verfolgt ihr schneller Fuß;
Sie geben nur, um neu zu schrecken, Rast.

(Goethe: Iphigenie.)

Bekannt ist Schillers Schilderung dieser Rachegottheiten in den „Kranichen des Ibykus“. —

Schön ist der Friede! Ein lieblicher Knabe
Liegt er gelagert am ruhigen Bach,
Und die hüpfenden Lämmer grasen
Lustig um ihn auf dem sonnigen Rasen;
Süßes Tönen entlockt er der Flöte,
Und das Echo des Berges wird wach,
Oder im Schimmer der Abendröte
Wiegt ihn in Schlummer der murmelnde Bach.

(Schiller: Die Braut von Messina.)

3. Die **Synekdoche** (Mitbezeichnung). Sie besteht in der Vertauschung zweier Wörter: Sie setzt den Teil und meint das Ganze, oder die Einheit statt der Mehrheit, das Individuum für die Gattung, das Werkzeug für den

Träger desselben, den Stoff für das daraus Gefertigte, oder auch das Allgemeine für das Besondere, die Gattung für das Individuum oder für die Art. Auch vertauscht die Synekdoche das attributive Adjektiv mit dem entsprechenden abstrakten Substantiv.

Furcht soll das Haupt des Glücklichen umschweben.
(Schiller.)

Und hoffte mit der Fichte Kranz
Des Sängers Schläfe zu umwinden! (Schiller.)

Nach drängt das Volk mit wildem Rufen,
Erfüllend des Geländers Stufen. (Schiller.)

Und des Styx verborgne Mächte
Ladet sie zu Zeugen ein.
(Schiller: Eleusisches Fest.)

Gleich in ihre Pflege teilet
Sich des Styx, des Äthers Macht.
(Schiller: Klage der Ceres.)

Er zählt die Häupter seiner Lieben,
Und sieh: ihm fehlt kein teu'res Haupt.
(Schiller: Glocke.)

Es naht sich dieser Küste
Kein Wimpel, das mir kund.
(Geibel: Gudruns Klage.)

Edel sei der Mensch, hilfreich und gut.
(Goethe.)

In rauhes Erz sollst du die Glieder schnüren,
Mit Stahl bedecken deine zarte Brust.
(Schiller: Jungfrau von Orleans.)

Du sollst den Stahl in Feindes Herzen tauchen.
(Körner: Aufruf.)

„Ha, frecher Räuber!" donnert der Fürst in wildem Glüh'n,
Und statt des Glöckleins muß er sein rächend Eisen ziehn.
(Seidl: Das Glücksglöcklein.)

Das Schwert Wilhelms I. hat den französischen Übermut gebrochen.

Die Feder Schillers hat herrliche Dramen geschaffen.
Der Atride = Menelaos, Agamemnon; der Pelide = Achilles.

Herum im Kreis lagern die gräulichen Katzen.
(Schiller: Handschuh.)

Die vormals deinesgleichen waren,
Sie zwingt jetzt deines Scepters Macht.
(Schiller: Ring des Polykrates).

Sie hat der Leier zarte Saiten,
Doch nie des Bogens Kraft gespannt.
(Schiller: Kraniche des Ibykus.)

4. Die **Metonymie.** Auch dieser Tropus beruht auf Vertauschung, aber der Gegenstand, der hier für den andern gesetzt wird, ist nicht wie bei der Synekdoche dem äußeren Wesen desselben entlehnt, sondern dem innern Wesen. Ein Attribut tritt für den Gegenstand selbst ein. So wird der Urheber oder die Ursache für die Wirkung gesetzt, das Werkzeug für die Thätigkeit, der Besitzer für den Besitz, das Zeichen oder Symbol statt der bezeichneten Sache, der Ort statt des darin Befindlichen:

Wer rief euch in dies fremde Land, den blüh'nden Fleiß
Der Felder zu verwüsten?
(Für die durch die fleißigen Arbeiter blühenden Felder.)
(Schiller: Jungfrau von Orleans.)

Ach, ihr Auge, feucht von Zähren,
Auf die Mutter fällt es nicht.
(Auge für Blick.) (Schiller: Klage der Ceres.)

Es warten die Flotten,
Die in der Fremdlinge Land tragen den heimischen Fleiß.
(Schiller: Spaziergang.)

Zum Kampf der Wagen und Gesänge.
(Schiller: Die Kraniche des Ibykus.)

Ganz Griechenland ergreift der Schmerz.
(Schiller: dass.)

Die ganze Stadt schien auf dem Eise.
(Kopisch: Old Mütterchen.)

Der Krug nimmt nicht ein Ende.

(Goethe: Der getreue Eckart.)

Lorbeer = Sieg; Ölzweig = Frieden; Thron, Scepter, Diadem, Purpur = Herrschaft.

5. Die **Hyperbel** (die Übertreibung). Sie setzt für den eigentlichen Ausdruck einen andern, der das natürliche Maß überschreitet, indem er entweder übermäßig vergrößert oder verkleinert.

Nicht eine Welt in Waffen fürchten wir,
Wenn sie einher vor unsern Scharen zieht.

(Schiller: Jungfrau von Orleans.)

Herab vom Himmel reißt sie seinen Ruhm,
Den hoch er an den Sternen aufgehangen. (Dass.)

Holla! Holla! Der Boden meines Zimmers lecke cyprischen Nektar, Musik lärme die Mitternacht aus ihrem bleiernen Schlummer auf, tausend brennende Lampen spotten die Morgensonne hinweg. — Allgemein sei die Lust, der bacchantische Tanz stampfe das Totenreich in polternde Trümmer! (Schiller: Fiesco.)

Dies bischen Leben — dürft' ich es hinhauchen in ein leises, schmeichelndes Lüftchen, sein Gesicht abzukühlen! — Dies Blümchen Jugend — wär' es ein Veilchen, und er träte darauf, und es dürfte bescheiden unter ihm sterben! (Schiller: Kabale und Liebe.)

§ 8. Die Figuren.

Während die Tropen zur Veranschaulichung dienen, bedient sich die poetische Sprache auch gewisser Redewendungen, welche den Zweck haben, den Ausdruck und die durch den Dichter erzeugteu Phantasiegebilde zu beleben und die man Figuren nennt. Die häufigsten sind folgende:

1. Die **Ausrufung**, der erste, natürliche Ausbruch einer jeden etwas heftigen Gemütsbewegung:

Er setzt ihn an, er trank ihn aus:
O Trank voll süßer Labe!
O wohl dem hochbeglückten Haus,
Wo das ist kleine Gabe! (Goethe: Die Sänger.)

Gegrüßet seid mir, edle Herrn!
Gegrüßt, ihr schönen Damen!
Welch' reicher Himmel, Stern bei Stern!
Wer kennet ihre Namen! (Daß.)

„Weh den Persern! Römer kommen, Römer ziehn im Flug heran,
Rächen ihren Imperator, rächen dich, Valerian! (Platen.)

2. Die **Frage**, deren Antwort der Dichter meistens als selbstverständlich voraussetzt, oder wohl auch selbst giebt:

Der Allumfasser,
Der Allerhalter,
Faßt und erhält er nicht
Dich, mich, sich selbst?
Wölbt sich der Himmel nicht da droben?
Liegt die Erde nicht hier unten fest?
Und steigen freundlich blickend
Ewige Sterne nicht herauf? (Goethe.)

Sind es nicht meine Truppen?
Bin ich nicht ihr Feldherr und gefürchteter Gebieter?
(Schiller.)

Wer wollte sich mit Grillen plagen,
So lange Lenz und Jugend blüh'n? (Hölty.)

Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?
Es ist der Vater mit seinem Kind. (Goethe.)

Erst glauben und dann widerrufen? Feige
Sich selber einen Meineid schwören? Nein!
(Gutzkow.)

3. Die **Anrede** oder **Apostrophe**. Sie wendet sich an nicht gegenwärtige Personen oder auch an unpersönliche Wesen:

Darauf antwortetest du, ehrwürdiger Pfarrer von Grünau.
(Voß: Luise.)

Blinder, alter Vater,
Du kannst den Tag der Freiheit nicht mehr schaun!
Du sollst ihn hören! (Schiller: Tell.)

Lebt wohl, ihr Berge, ihr geliebten Triften,
Ihr traulich stillen Thäler, lebet wohl!
Johanna wird nun nicht mehr auf euch wandeln!
Johanna sagt euch ewig Lebewohl!
(Schiller: Jungfrau von Orleans.)

Herz, mein Herz, sei nicht beklommen
Und ertrage dein Geschick!
Neuer Frühling giebt zurück,
Was der Winter dir genommen. (Heine.)

Erwach' aus deinem süßen Friedensschlafe,
Entsteige deinem Melodieenborn,
Du Königin der Strophen! — Auf, Oktave!
Gürt um dein Schwert! stoß in dein gold'nes Horn!
Auf daß ich deine Feinde Lügen strafe,
Leg' in dein schönes Angesicht den Zorn!
Wirf deine seid'ne Lockenflut! enthülle
Im stolzen Gang des Südens Formenfülle! (Lingg.)

Durch ein ganzes Gedicht zieht sich die Apostrophe in Geibels „Rhein".

4. Die **Steigerung** oder **Klimax**, eine Figur, welche Gedanken und Bilder stufenweise zu immer größerer Kraft steigert.

Ein edler Held ist, der fürs Vaterland,
Ein edlerer, der für des Landes Wohl,
Der edelste, der für die Menschheit kämpft. (Herder.)

Eine schöne Menschenseele finden
Ist Gewinn; ein schönerer Gewinn ist
Sie erhalten, und der schönst' und schwerste,
Sie, die schon verloren war, zu retten. (Ders.)

Tapfer ist der Löwensieger,
Tapfer ist der Weltbezwinger,
Tapfrer, wer sich selbst bezwang. (Ders.)

5. Der **Gegensatz** oder die **Antithese**:

Der Wahn ist kurz, die Reu' ist lang. (Schiller.)

Du mußt steigen oder sinken,
Du mußt herrschen und gewinnen
Oder dienen und verlieren,
Leiden oder triumphieren,
Amboß oder Hammer sein. (Goethe.)

Da kommt sie selbst, den Christus in der Hand,
Die Hoffahrt und die Weltlust in dem Herzen.
(Schiller: Maria Stuart.)

Ein Gott bist du dem Volke worden,
Ein Feind kommst du zurück dem Orden.
(Schiller: Kampf mit dem Drachen.)

Die Leidenschaft flieht,
Die Liebe muß bleiben.
Die Blume verblüht,
Die Frucht muß treiben. (Schiller: Glocke.)

Stauffacher.
Mir ist das Herz so voll, mit Euch zu reden.
Tell.
Das schwere Herz wird nicht durch Worte leicht.
Stauffacher.
Doch könnten Worte uns zu Thaten führen.
Tell.
Die einz'ge That ist jetzt Geduld und Schweigen.
Stauffacher.
Wir könnten viel, wenn wir zusammenständen.
Tell.
Beim Schiffbruch hilft der einzelne sich leichter.
Stauffacher.
So kalt verlaßt ihr die gemeine Sache?
Tell.
Ein jeder zählt nur sicher auf sich selbst.
Stauffacher.
Verbunden werden auch die Schwachen mächtig.
Tell.
Der Starke ist am mächtigsten allein. (Schiller: Tell.)

6. Das **Paradoxon.** Es verknüpft zwei sich widersprechende Begriffe, welche sich jedoch bei näherer Betrachtung keineswegs ausschließen:

Mein Vater war ein dunkler Ehrenmann.
(Goethe: Faust.)

Dem Taumel weih' ich mich, dem schmerzlichsten Genuß,
Verliebtem Haß, erquickendem Genuß. (Goethe: Faust.)

7. Die **Ironie.** Sie enthält einen Gegensatz zwischen dem Gedanken und seiner Form und drückt das Gegenteil von dem aus, was der Redner eigentlich meint:

Das ist's, wovor ich zitt're, Sir! und nie
Setz' ich des Bechers Rand an meine Lippen,
Daß nicht ein Schauder mich ergreift, er könnte
Kredenzt sein von der Liebe meiner Schwester.
(Schiller: Maria Stuart.)

Und mit der Axt hab' ich ihm's Bad gesegnet.
(Schiller: Tell.)

Während die bisher besprochenen Figuren dem Gedankeninhalte einen besondern Ausdruck, eine eigentümliche Färbung verliehen, so sind die folgenden nur rein äußerer Art, weshalb man sie im Gegensatze zu den Gedanken- oder Sachfiguren als Wortfiguren bezeichnet:

1. Das **Asyndeton**, welches in der Auslassung der Konjunktionen besteht.

Der König sprach's, der Page lief,
Der Knabe kam, der König rief:
Laßt mir herein den Alten!
(Goethe: Der Sänger.)

Ebenso die Schilderung der Feuersbrunst in Schillers „Lied von der Glocke", ferner die Schilderung der Wasserflut in Bürgers „Lied vom braven Manne".

2. Das **Polysyndeton** bildet hierzu den Gegensatz, indem es in der Häufung der Konjunktionen besteht:

Und es wallet und siedet und brauset und zischt,
Wie wenn Wasser mit Feuer sich menget.
Bis zum Himmel spritzet der dampfende Gischt,
Und Flut auf Flut sich ohn' Ende dränget,
Und will sich nimmer erschöpfen und leeren,
Als wollte das Meer noch ein Meer gebären.
(Schiller: Der Taucher.)

Sie hat gespart und hat gesonnen
Und Flachs gekauft und nachts gewacht.
(Chamisso: Die alte Waschfrau.)

So rennet nun alles in vollem Galopp
Und kürt sich im Saale sein Plätzchen;
Zum Drehen und Walzen und lustigen Hopp
Erkieset sich jeder ein Schätzchen.

Da pfeift es und geigt es und klinget und klirrt,
Da ringelt's und schleift es und rauschet und schwirrt,
Da pispert's und knistert's und flistert's und schwirrt.
(Goethe: Hochzeitslied.)

3. Die **Ellipse**, d. h. die Auslassung eines Satzteils, welcher sich aus dem Zusammenhange ergänzen läßt:

Hilf, Himmel, Schwester Bertha, bleich,
Im grauen Pilgergewand;
Hilf, Himmel, in meinem Prunksaal reich,
Den Bettelstab in der Hand!
(Uhland: Klein Roland.)

Reu' und keine Gnade! Vertrauen, unüberwindliche Zuversicht, und kein Erbarmen! (Schiller: Räuber.)

4. Die **Wiederholung** von Worten, entweder am Anfange eines Satzes (Anaphora) oder am Schlusse desselben (Epiphora). Erweitert sich die letztere derart, daß der ganze Strophenschluß wiederholt wird, so entsteht daraus der Refrain oder Kehrreim.

Horch, es rauscht! die Lerchen kommen!
Horch, es rauscht, ein mächt'ger Flug. (Uhland.)

Und immer höher schwoll die Flut,
Und immer lauter schnob der Wind,
Und immer tiefer sank der Mut. (Bürger.)

Wie flog, was rund der Mond beschien,
Wie flog es in die Ferne!
Wie flogen oben überhin,
Der Himmel und die Sterne.

— — — — — — — — —

Rapp', Rapp'! mich dünkt der Hahn schon ruft,
Bald wird der Sand verrinnen —
Rapp', Rapp'! Ich witt're Morgenluft —
Rapp! Tumm'le dich von hinnen! (Bürger: Lenore.)

Was er sinnt, ist Schrecken, und was er blickt, ist Wut,
Und was er spricht, ist Geißel, und was er schreibt, ist Blut.
(Uhland: Des Sängers Fluch.)

Eine Gestalt, wie diese, ziehe den Vorhang von deinem Bette, wenn du schläfst, und gebe dir ihre eiskalte Hand. Eine Gestalt,

wie diese, stehe vor deiner Seele, wenn du stirbst, und dränge dein letztes Gebet weg. Eine Gestalt, wie diese, stehe auf deinem Grabe, wenn du auferstehst, und neben Gott, wenn er dich richtet."

(Schiller: Kabale und Liebe.)

Ich sah auf dich und weinte nicht. Der Schmerz
Schlug meine Zähne knirschend aneinander, —
Ich weinte nicht. Mein königliches Blut
Floß schändlich unter unbarmherz'gen Streichen,
Ich sah auf dich und weinte nicht.

(Schiller: Don Karlos.)

In Klopstocks Ode „Der Züricher See" wiederholt sich mehrmals am Schlusse der Sätze die Stelle: „ist des Schweißes der Edlen wert." — Gedichte mit Schlußrefrain sind z. B. Chamissos „Tragische Geschichte", ferner „Die Sonne bringt es an den Tag" von demselben Dichter, „Aus dem schlesischen Gebirge" von Freiligrath, „Mignon" und „Heideröslein" von Goethe, „Blondels Lied" von Seidl, „Ännchen von Tharau" von Simon Dach u. a.

5. Die **Klangmalerei** oder **Onomatopöie**, welche die Nachahmung des Schalles bezweckt. Nachahmungen von Tönen sind in unserer deutschen Sprache sehr häufig: z. B. poltern, donnern, hopsen, kollern, krachen, krächzen, knarren, knittern, klappern, zischen, zittern, sprudeln, brüllen, brausen, heulen, pfeifen, säuseln, murmeln u. s. w. Der Dichter bedient sich nun solcher Wörter oft absichtlich, um zwischen Stoff und Ausdruck eine gewisse Übereinstimmung herzustellen. Solche Klangmalerei kommt namentlich häufig bei Bürger vor (Lenore, der wilde Jäger). — Ferner:

Ein Nebel verdichtet die Nacht.
Höre, wie's durch die Wälder kracht!
Aufgescheucht fliegen die Eulen.
Hör', es splittern die Säulen
Ewig grüner Paläste.
Girren und Brechen der Äste,
Der Stämme mächtiges Dröhnen,
Der Wurzel Knarren und Gähnen!

In fürchterlich verworrenem Falle
Übereinander krachen sie alle,
Und durch die übertrümmerten Klüfte
Zischen und heulen die Lüfte.
(Goethe: Walpurgisnacht.)

Und horch, da sprudelt es silberhell,
Ganz nahe, wie rieselndes Rauschen,
Und stille hält er zu lauschen;
Und sieh', aus dem Felsen geschwätzig schnell
Springt murmelnd hervor ein lebendiger Quell.
(Schiller: Die Bürgschaft.)

Die Werke klappern Nacht und Tag,
Im Takte pocht der Hämmer Schlag.
(Schiller: Gang z. Eisenh.)

Hurtig mit Donnergepolter entrollte der tückische Marmor.
(Voß: Homer.)

B. Die Verslehre oder Metrik.

§ 9. Vom Accent.

Wie wir gesehen haben, hat die poetische Sprache einen musikalischen Charakter, welcher auf dem Rhythmus und dem Reime beruht. Unter Rhythmus versteht man die nach einer bestimmten Ordnung durchgeführte Verteilung der Zeit, welche bei der Aussprache der einzelnen Silben zu beobachten ist, denn die Erfahrung lehrt, daß manche Silben eine längere, manche eine kürzere Zeit beim Aussprechen erfordern, weshalb man lange und kurze Silben unterscheidet. Zugleich zeigt uns das Gehör, daß wir die langen Silben auch stark betonen, während die kurzen Silben nur einen schwachen Ton haben. Diese Betonung nennt man den **Accent**. Die betonten Silben werden mit erhobener Stimme gesprochen und darum Hebungen genannt. Die schwachbetonten Silben dagegen werden mit gesenkter Stimme gesprochen und heißen darum Senkungen.

Als **Längen** und **Hebungen** gelten alle **Stammsilben**, als **Kürzen** oder **Senkungen** alle **Flexionssilben**, sowie die meisten **Ableitungssilben** (Vorsilben und Endsilben). Eine Ausnahme von der Regel, daß die Stammsilben lang sind, bilden mehrere einsilbige Wörter, wie der **Artikel**, das **persönliche Pronomen** beim Verb, das zu beim Infinitiv, das so beim Nachsatz, ferner die einsilbigen **Präpositionen** (in, an, mit, um, von, zu u. a.) und **Konjunktionen** (da, daß, und, wenn, wie) und endlich die **Endungen** bar, sam, ung, nis, heit, keit. Diese Wörter sind **mittelzeitig**, d. h. man kann sie nach Bedürfnis lang oder kurz gebrauchen.

In der älteren deutschen Poesie galt als einziges Grundgesetz der Verskunst die **Betonung**. Der Rhythmus regelte sich lediglich nach der Zahl der starkbetonten Silben. Zwischen diesen Hebungen konnten dann beliebig viele Senkungen stehen, auch folgten nicht selten zwei oder drei Hebungen ohne dazwischen stehende Senkungen aufeinander. Solche Verse, in denen nur die Zahl der Hebungen maßgebend ist, nennt man **Accentverse**. Auch die neuere Poesie weist solche auf.

Hást du das Schlóß geséhen,
Das hóhe Schlóß am Meér?
Gólden und rósig wéhen
Die Wólken drúber hér.

Es möchte sich níederneígen
In dié spíegelkláre Flút,
Es möchte strében und stéigen
In der Ábendwólken Glút. (Uhland.)

Da dróben auf jénem Bérge,
Da stéh ich wohl táusendmál,
Auf méinem Stábe gebógen
Und scháu heráb ins Thál. (Goethe.)

In unserer älteren Litteratur war die **Nibelungenstrophe** die wichtigste Accentstrophe. Sie besteht aus vier Langzeilen mit je sechs Hebungen. Jede Langzeile zerfällt

durch einen Verseinschnitt, Cäsur genannt, in zwei Halbzeilen, deren jede also drei Hebungen hat. Nur die zweite Halbzeile des vierten Verses, also die letzte, hat vier Hebungen. Die Verse reimen sich paarweise: der erste mit dem zweiten, der dritte mit dem vierten.

Uns íst in álten máeren wúnders víl geséit
von hélden lébebáeren, von grózer kúonheít,
von fróuden, hôchgezíten, von wéinen únd von klágen,
von küéner récken strîten muget ír nu wúnder hóeren ságen.
(Anfang des Nibelungenliedes.)

Der Nibelungenstrophe sehr ähnlich ist die Gudrunstrophe, nur daß hier die letzte Vershälfte fünf Hebungen hat. Auch haben hier der dritte und der vierte Vers klingende oder weibliche Reime, während iu der Nibelungenstrophe alle Reime stumpf oder männlich sind:

Der Lieder sang er dreie, die waren wundersam,
Keinem ward es lange, der solchen Ton vernahm,
Die Zeit, die einer brauchte, tausend Wegesstunden
Zu reiten, wäre hier ihm wie ein einziger Augenblick entschwunden.

Lauschend ließ die Weide im Wald das scheue Wild,
Die Würmlein, die da krochen im grünen Grasgefild,
Die Fischlein, die im Wasser schwammen auf und nieder,
Die ließen ihre Wege — ja nicht umsonst sang er seine Lieder.

Wer es hörte, dem war alles verleidet, was zuvor
Ihm gutes Klanges däuchte, der Pfaffen heller Chor,
Der Kirchenglocken Läuten lockte keinen länger.
Allen, die es hörten, war es wehe nach dem fremden Sänger.
(Gudrun, Übersetzung von Plönnies.)

Eine andere, sehr beliebte Accentstrophe waren die altdeutschen Reimpaare, wo jeder Vers vier Hebungen hatte. In diesem Versmaße sind die mittelalterlichen Kunstepen gedichtet: „Iwein" und „der arme Heinrich" von Hartmann von Aue, „Parzival" von Wolfram von Eschenbach, „Tristan und Isolde" von Gottfried von Straßburg u. a.

Nu erkánte der árme Heínrich,
dáz daz wáere unmúgelích,
dáz iémen dén erwúrbe,
dér gérne vúr in stúrbe. (Der arme Heinrich.)

Der árme Heínrich sáh wohl éin,
Es móge léider nímmer séin,
Dáß éiner dén erwúrbe,
Dér gérne für ihn stúrbe,
(Übersetzung von Simrock.)

Im sechzehnten Jahrhundert bediente sich besonders Hans Sachs dieser Versart, die man auch Knittelvers nennt. Seinem ganzen Wesen nach kann der Knittelvers eigentlich nur in volksmäßigen und scherzhaften Gedichten gebraucht werden und macht dann eine sehr ergötzliche Wirkung:

Ein' Gegend heißt Schlauraffenland,
Den faulen Leuten wohlbekannt,
Das liegt drei Meilen hinter Weihnachten,
Und welcher darein wölle trachten,
Der muß sich großer Dinge vermessen,
Und durch einen Berg mit Hirschbrei essen,
Der ist wohl dreier Meilen dick;
Alsdann ist er im Augenblick
In demselbigen Schlauraffenland,
Da aller Reichtum ist bekannt.
Da sind die Häuser deckt mit Fladen,
Leckkuchen die Haustür und Laden,
Von Speckkuchen Dielen und Wänd,
Die Dröm (d. h. Balken) von Schweinebraten sind.
Um jedes Haus so ist ein Zaun
Geflochten von Bratwürsten braun,
Von Malvasier so sind die Brunnen,
Kommen eim selbst ins Maul gerunnen.

Durch Goethe ist der Knittelvers auch in unserer neueren Poesie wieder in Aufnahme gekommen. Er wandte ihn in seinem „Faust" an, ferner in der Legende „das Hufeisen" und anderwärts. Außerdem gebrauchte ihn Uhland in „Sieg=

frieds Schwert", „Schwäbische Kunde", und Schiller hat ihn auch im Drama, und zwar in „Wallensteins Lager", wieder in seine alten Ehren eingesetzt:

Zweiter Jäger.

Ihm schlägt das Kriegsglück nimmer um,
Wie's wohl bei andern pflegt zu geschehen.
Der Tilly überlebte seinen Ruhm.
Doch unter des Friedländers Kriegspanieren
Da bin ich gewiß zu viktorisieren.
Er bannet das Glück, es muß ihm stehen.
Wer unter seinem Zeichen thut fechten,
Der steht unter besondern Mächten.
Denn das weiß ja die ganze Welt,
Daß der Friedländer einen Teufel
Aus der Hölle im Solde hält.

Wachtmeister.

Ja, daß er fest ist, da ist kein Zweifel:
Denn in der blut'gen Affär' bei Lützen
Ritt er euch unter des Feuers Blitzen
Auf und nieder mit kühlem Blut.
Durchlöchert von Kugeln war sein Hut,
Durch den Stiefel und Koller fuhren
Die Ballen, man sah die deutlichen Spuren;
Konnt' ihm keiner die Haut nur ritzen,
Weil ihn die höllische Salbe thät schützen. — —

(Schiller: Wallensteins Lager.)

Während unsere ältere Litteratur an dem Grundgesetz der Betonung streng festhielt, verfiel im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert die deutsche Verskunst immer mehr. Man achtete immer weniger auf Hebungen und Senkungen und begnügte sich mit dem bloßen Silbenzählen, wobei es völlig freigestellt war, wie viele Hebungen man brauchen und wohin man sie legen wollte. Da gelang es dem Dichter Martin Opitz im Jahre 1624, durch sein Buch „Von der deutschen Poeterei" den Versbau vor völliger Entartung zu retten und ihn durch neue Gesetze fest zu begründen. Er ging insofern auf das altdeutsche Betonungsgesetz zurück, als er den

Vers nach der Anzahl der Accente oder Hebungen regelte. Während aber, wie wir gesehen haben, im Mittelalter ein regelmäßiger Wechsel von Hebungen und Senkungen nicht notwendig war, verlangte Opitz einen solchen Wechsel ganz ausdrücklich und vereinigte somit das Gesetz der Accentzählung mit dem der Silbenzählung. Und wie bei den Griechen und Römern wurde von jetzt an auch in der deutschen Dichtung der Vers nach dem regelmäßigen Wechsel von Hebungen und Senkungen oder, wie man es nun auch nannte, von Längen und Kürzen in Versfüße eingetheilt.

§. 10. Von den Versfüßen und Versen.

Unter **Versfuß** versteht man die Verbindung von zwei oder drei Silben mit Rücksicht auf Länge und Kürze. Wie in der Musik der Takt, so bildet in der Poesie der Versfuß die kleinste rhythmische Einheit. Mehrere nach einem bestimmten Gesetze aneinandergereihte Versfüße bilden einen **Vers**, und je nach ihrer Anzahl spricht man von zwei-, drei-, vier-, fünf- u. s. w. füßigen Versen. Die Griechen nahmen als metrische Einheit mit Ausnahme des Daktylus immer einen Doppelfuß (Dipodie) an. Ein vierfüßiger Vers hieß bei ihnen ein Dimĕter (Zweimesser), ein sechsfüßiger ein Trimĕter (Dreimesser), ein achtfüßiger ein Tetramĕter (Viermesser).

Für die deutsche Versmessung sind die wichtigsten Versfüße folgende:

1. Der **Trochäus:** –◡. Dieser von der Hebung zur Senkung abfallende Versfuß hat einen getragenen, langsam vorschreitenden Charakter, weshalb er sich in der Lyrik besonders für einen gemütvoll beschaulichen oder auch melancholischen Charakter eignet und wird in letzterer Beziehung darum gern zur Elegie benutzt (Schillers „Siegesfest", „Klage der Ceres", „Kassandra"; Matthissons „Elegie in den Ruinen eines alten Bergschlosses", „Auf den Tod eines Landmädchens" u. a.).

Zweifüßig erscheint der Trochäus z. B. an mehreren Stellen in Schillers „Glocke“:

Aus der Wolke
Quillt der Segen,
Strömt der Regen.
— — — —
Von dem Dome
Schwer und bang
Tönt die Glocke
Grabgesang.

Dreifüßige trochäische Verse sind folgende:

Freiheit, die ich meine,
Die mein Herz erfüllt,
Komm mit deinem Scheine,
Süßes Engelsbild! (Schenkendorf.)

Bunt sind schon die Wälder,
Gelb die Stoppelfelder,
Und der Herbst beginnt.
Rote Blätter fallen,
Graue Nebel wallen,
Kühler weht der Wind. (Salis-Seewis.)

Beispiele für den vierfüßigen trochäischen Vers:

Auf des Lagers weichen Kissen
Ruht die Jungfrau schlafbefangen,
Tief gesenkt die braune Wimper,
Purpur auf den heißen Wangen. (Freiligrath.)

An der Quelle saß der Knabe,
Blumen wand er sich zum Kranz,
Und er sah sie fortgerissen
Treiben in der Wellen Tanz. (Schiller.)

Ebenso Schillers „Klage der Ceres“; auch „der reichste Fürst“ und „Rudolfs Ritt zum Grabe“ von Justinus Kerner haben dieses Metrum. Dieser vierfüßige Trochäus ist auch der Vers der spanischen Romanzendichtung und als solcher bei uns durch Herders „Cid“ eingeführt:

Trauernd tief saß Don Diego,
Wohl war keiner je so traurig,
Gramvoll dacht er Tag und Nächte
Nur an seines Hauses Schmach.

(Anfang des „Cid".)

Beispiel für den fünffüßigen trochäischen Vers:

Geh' ich einsam durch die schwarzen Gassen,
Schweigt die Stadt, als wär' sie unbewohnt,
Aus der Ferne rauschen nur die Wasser,
Und am Himmel zieht der bleiche Mond.

(Just. Kerner.)

Ebenso unter andern Höltys „Elegie auf den Tod eines Landmädchens".

Während sechs- und siebenfüßige trochäische Verse nur selten vorkommen, so wird der achtfüßige von unsern Dichtern öfters angewandt. In der Mitte, also nach dem vierten Fuße, hat er einen Einschnitt oder eine Cäsur:

Nächtlich am Busento lispeln bei Cosenza dumpfe Lieder,
Aus den Wassern schallt es Antwort, und in Wirbeln klingt es wieder.

(Platen.)

Wo am großen Strom die Sicheln durch das hohe Rohrfeld klirren
Und im Laub des Zuckerahorns farb'ge Papageien schwirren,
Sitzt das Negerweib, den Nacken buntgeziert mit Glaskorallen,
Und dem Knäblein auf dem Schoße läßt ein Schlummerlied sie schallen.

(Geibel.)

Ebenso von Freiligrath: „Löwenritt" und „Gesicht eines Reisenden", sowie von Wilhelm Müller „Griechenlieder", wo öfters die letzte Senkung fehlt, wie in folgendem:

Ach, daß ich ein Adler wäre, könnte schweben in den Höh'n,
Und mit schnellen, scharfen Blicken durch die Städt' und Länder späh'n,
Bis ich meine Schwester fände und sie aus der Feinde Hand
Frei in meinem Schnabel trüge nach dem freien Griechenland!

2. Der **Jambus**: ◡–. Dieser von der Senkung zur Hebung aufstrebende Vers hat im Gegensatz zum Trochäus einen bewegten, vordringenden Charakter.

Einfüßig kommt er äußerst selten vor, dagegen können schon aus der jambischen Dipodie Verse gebildet werden:

Wie herrlich leuchtet
Mir die Natur;
Wie glänzt die Sonne,
Wie lacht die Flur! (Goethe: Mailied.)

Ich ging im Walde
So für mich hin,
Und nichts zu suchen,
Das war mein Sinn. (Goethe: Gefunden.)

Erst weiß wie Schnee,
Dann grün wie Klee,
Dann rot wie Blut,
Schmeckt Kindern gut. (Volksrätsel.)

Beispiele für den dreifüßigen jambischen Vers:

Da droben auf dem Hügel,
Da steht ein kleines Haus,
Man sieht von seiner Schwelle
Ins schöne Land hinaus;
Dort sitzt ein freier Bauer
Am Abend auf der Bank,
Er dengelt seine Sense
Und singt dem Himmel Dank. (Uhland.)

Die Sterne sind erblichen
Mit ihrem goldnen Schein,
Bald ist die Nacht entwichen,
Der Morgen dringt herein.

Noch waltet tiefes Schweigen
Im Thal und überall,
Auf frisch betauten Zweigen
Singt schon die Nachtigall.
(Hoffmann von Fallersleben.)

Beispiel für den vierfüßigen jambischen Vers:

Er stand auf seines Daches Zinnen,
Er schaute mit vergnügten Sinnen,
Auf das beherrschte Samos hin.

„Dies alles ist mir unterthänig",
Begann er zu Ägyptens König,
„Gestehe, daß ich glücklich bin."
(Schiller: Ring des Polykrates.)

Ferner „der Gang nach dem Eisenhammer" von Schiller, „der Fischer", „der Sänger", „die wandelnde Glocke" von Goethe u. a.

Der fünffüßige Jambus ist der Vers des modernen Dramas und von Lessing in unserer Poesie eingebürgert worden:

Vor grauen Jahren lebt' ein Mann im Osten,
Der einen Ring von unschätzbarem Wert
Aus lieber Hand besaß. Der Stein war ein
Opal, der hundert schöne Farben spielte,
Und hatte die geheime Kraft, vor Gott
Und Menschen angenehm zu machen, wer
In dieser Zuversicht ihn trug. Was Wunder,
Daß ihn der Mann im Osten darum nie
Vom Finger ließ. — — — —
(Lessing: Nathan der Weise.)

Uns gebe die Erinn'rung schöner Zeit
Zu frischem Heldenlaufe neue Kraft.
Die Götter brauchen manchen guten Mann
Zu ihrem Dienst auf dieser weiten Erde.
(Goethe: Iphigenie.)

O schöner Tag, wenn endlich der Soldat
Ins Leben heimkehrt, in die Menschlichkeit,
Zum frohen Zug die Fahnen sich entfalten
Und heimwärts schlägt der sanfte Friedensmarsch!
(Schiller: Piccolomini.)

Der sechsfüßige Jambus, auch Senar und Trimĕter genannt, war der dramatische Vers des klassischen Altertums. In der neueren Poesie gehören dazu der Alexandriner und der neue Nibelungenvers.

Der Alexandriner (◡ ◡́ ◡ ◡́ ◡ ◡́ ‖ ◡ ◡́ ◡ ◡́ ◡ ◡́ (◡)), so genannt, weil er zuerst in einem französischen Alexanderliede angewandt worden ist, ist noch jetzt in Frankreich der herrschende

Vers für Epos und Drama. Durch Martin Opitz und seine Anhänger wurde er auch in die deutsche Poesie eingeführt und herrschte darin bis um die Mitte des vorigen Jahrhunderts. Er zerfällt durch einen Einschnitt (Cäsur) in zwei gleiche Hälften, seine Reime sind gepaart und können männlich oder weiblich sein:

> Nun danket alle Gott mit Herzen, Mund und Händen,
> Der große Dinge thut an uns und allen Enden,
> Der uns von Mutterleib und Kindesbeinen an
> Unzählig viel zu gut und noch jetzund gethan.
>
> (Martin Rinckart.)

> Nie stille steht die Zeit, der Augenblick entschwebt,
> Und den du nicht genutzt, den hast du nicht gelebt.
> Und du auch stehst nie still, der gleiche bist du nimmer,
> Und wer nicht besser wird, ist schon geworden schlimmer.
> Wer einen Tag der Welt nicht nutzt, hat ihr geschadet,
> Weil er versäumt, wozu ihn Gott mit Kraft begnadet.
>
> (Rückert.)

Die Eintönigkeit, welche der Alexandriner in längeren Gedichten annimmt, suchen manche Dichter durch Einlegung kürzerer Verse ohne Cäsur zu vermeiden, so namentlich Wieland in seinem „Oberon", in neuerer Zeit Freiligrath, z. B. in seinem „Scheik am Sinai".

Der neue Nibelungenvers: ∪ ∠ ∪ ∠ ∪ ∠ ∪ ‖ ∪ ∠ ∪ ∠ ∪ ∠. Er zerfällt ebenfalls durch eine Cäsur in zwei gleiche Hälften, doch tritt dieser Einschnitt nach einer Senkung ein, nicht wie im Alexandriner nach einer Hebung. Jede Vershälfte hat drei Hebungen, während in der Nibelungenstrophe die letzte Vershälfte immer vier Hebungen besitzt. Diese jambische Nibelungenstrophe wurde durch Uhland geschaffen und eingeführt, indem er sie in seinem größeren, erzählenden Gedichte: „Graf Eberhard der Rauschebart", sowie in seinen Balladen und Romanzen anwandte (Des Sängers Fluch).

> In schönen Sommertagen, wenn lau die Lüfte weh'n,
> Die Wälder lustig grünen, die Gärten blühend steh'n,
> Da ritt aus Stuttgarts Thoren ein Held von stolzer Art,
> Graf Eberhard der Greiner, der alte Rauschebart.

3. Der dritte zweisilbige Versfuß ist der **Spondeus:** – –. Durch seine beiden Längen hat er etwas Langsames und Gewichtiges. Als selbständiger Vers kommt er nicht vor, sondern wird in andere Versmaße eingestreut:

O Lust, vom Berg zu schauen
Weit über Wald und Strom,
Hoch über sich den blauen,
Tiefklaren Himmelsdom. (Eichendorff.)

Er wirft sein Schwert, das blitzend des Jünglings Brust durchdringt,
Draus statt der goldnen Lieder ein Blutstrahl hoch aufspringt.
(Uhland.)

Ach, es ist die treue Mutter,
Die der schwarze Fürst der Schatten
Wegführt aus dem Arm des Gatten. (Schiller.)

4. Der **Daktylus:** – ∪ ∪. Dieser dreisilbige, von einer Hebung zu zwei Senkungen abfallende Versfuß hat den Charakter ruhiger, ebenmäßiger Bewegung, eines sanften Auf- und Abwogens.

Der einfüßige daktylische Vers:

Fröhlicher,
Seliger,
Herrlicher Tag! (Goethe.)

Der zweifüßige daktylische Vers:

Liebliche Blume,
Bist du so früh schon
Wiedergekommen?
Sei mir gegrüßet,
Primula veris! (Lenau.)

Christ ist erstanden!
Freude dem Sterblichen,
Den die verderblichen,
Schleichenden, erblichen
Mängel umwanden! (Goethe.)

Der dreifüßige daktylische Vers:

Hör' ich das Pförtchen nicht gehen?
Hat nicht der Riegel geklirrt? (Schiller.)

Der vierfüßige daktylische Vers:

Siehe, wie fließet so lieblich, so helle
Fröhlichen Tanzes die sprudelnde Quelle
Durch die geblümten Gefilde dahin! (Platen.)

Ehret die Frauen! sie flechten und weben
Himmlische Rosen ins irdische Leben,
Flechten der Liebe beglückendes Band.
Und in der Grazie züchtigem Schleier
Nähren sie wachsam das ewige Feuer
Schöner Gefühle mit heiliger Hand. (Schiller.)

Der fünffüßige daktylische Vers:

Lobet den Herren, den mächtigen König der Ehren!
Lob' ihn, o Seele, vereint mit den himmlischen Chören!
(Joachim Neander.)

Aus den vorstehenden Beispielen läßt sich ersehen, daß die daktylischen Verse am Schlusse den vollständigen Versfuß nicht lieben, sondern unvollständig, mit nur einer Senkung, also trochäisch, enden.

Der sechsfüßige daktylische Vers oder Hexameter:

´ ⏖ | ´ ⏖ | ´ ⏖ | ´ ⏖ | ´ ∪∪ | ´ ∪.

Er läßt in jedem der vier ersten Versfüße einen Spondeus statt des Daktylus zu, in dem fünften dagegen nur ganz ausnahmsweise (S. Beispiel auf folgender Seite). Anstatt des Spondeus kommen auch Trochäen vor. Die Cäsur fällt meist in den dritten Fuß, und zwar nach der Hebung, wo man sie alsdann männlich nennt, oder nach der ersten Senkung, wo sie dann weiblich genannt wird:

_ ∪ ∪ _ _ _ ∪ ∪ _ ∪ _ ∪ ∪
Sei mir ge|grüßt, mein | Berg || mit dem | rötlich | strahlenden | Gipfel!
_ ∪ _ ∪ ∪ _ ∪ ∪ _ ∪ ∪ _ ∪ ∪ _ ∪
Frei em|pfängt mich die | Wiese || mit | weithin ver|breitetem | Teppich.
(Schiller: Spaziergang.)

Die Cäsur im vierten Fuße:

_ ∪ _ ∪ ∪ _ ∪ ∪ _ ∪ _ ∪ ∪ _ ∪
Deiner | Lüfte bal|samischer | Strom || durch|rinnt mich er|quickend.
_ _ _ ∪ ∪ _ ∪∪ _ ∪ ∪ _ ∪ ∪ _ ∪
Um mich | summt die ge|schäftige | Biene || mit | zweifelndem | Flügel ꝛc.
(Desgl.)

Eine besondere Art der Cäsur ist die am Ende des vierten Fußes, so daß hier mit dem Ende des Versfußes auch das Wortende zusammenfällt:

– ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡
Herrliche | Gaben be|scheerend er|scheinen sie: || Ceres vor | allen ꝛc.
(Schiller: Spaziergang.)

Nicht selten findet sich ein doppelter Einschnitt, nämlich sowohl nach der Hebung im zweiten, als im vierten Fuße, bisweilen auch nach einer Hebung und einer Senkung:

– ◡ ◡ – – – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡
Himmel und | Meer || wett|eiferten | nun || in ent|zückender | Bläue.

– ◡ ◡ – ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – –
Heimlich ge|schnitzt || als | Ehrenge|schenk || zu der | Jungfer Ge|burtstag.
(Voß: Luise.)

Ja, hier könnte die Tage des irdischen Seins ausleben (der fünfte Fuß ein Spondeus)
Irgend ein Herz, || nach Stille begierig || und süßer Beschränkung.
(Platen.)

Klopstock führte den Hexameter durch seinen „Messias“ in die deutsche Poesie ein. Voß förderte ihn besonders durch seine Übersetzuug der Homerischen Gesänge und der Vergilschen Dichtungen, sowie durch eigene Gedichte (Der siebzigste Geburtstag, Luise), und diesem Beispiele folgten viele andere Dichter, wie Goethe (Hermann und Dorothea, Reineke Fuchs, Achilleïs ꝛc.), ferner A. W. Schlegel, Platen u. a. — Da man den Hexameter von alters her besonders zu solchen Gedichten gebrauchte, in welchen die Thaten von Helden erzählt wurden, so heißt er auch der heroische Vers.

Mit dem Hexameter wird oft derjenige daktylische Vers verbunden, den man Pentameter d. h. Fünffüßer nennt. Das Schema desselben ist folgendes:

´ ⏔ | ´ ⏔ | ´ || ´ ◡◡ | ´ ◡◡ | ´.

Er zerfällt durch eine feststehende, unwandelbare Cäsur in zwei Vershälften; doch dürfen nur in der ersten statt der Daktylen auch Spondeen oder Trochäen stehen, die zweite

Hälfte muß ihren daktylischen Charakter beibehalten. Pentameter heißt er, weil die letzte Hebung der ersten Hälfte mit der letzten Hebung der zweiten Hälfte zusammen als ein Metrum oder als ein Versfuß betrachtet werden. — Der Pentameter ist jedoch kein selbständiger Vers, sondern tritt nur in Verbindung mit dem Hexameter zu einer Strophe zusammen, welche das Distichon heißt. Da nun bei den Griechen und Römern alle elegischen Dichtungen in diesem Metrum abgefaßt waren, so heißt das Distichon auch das elegische Versmaß:

Sei mir gegrüßt, mein Berg, mit dem rötlich strahlenden Gipfel!
  Sei mir, Sonne, gegrüßt, die ihn so lieblich bescheint!
Dich auch grüß' ich, belebte Flur, euch, säuselnde Linden,
  Und den fröhlichen Chor, der auf den Ästen sich wiegt.
(Schiller: Spaziergang.)

Sehr schön hat Schiller das Wesen und den Charakter des Distichons wie folgt ausgedrückt:

Im Hexameter steigt des Springquells flüssige Säule,
Im Pentameter drauf fällt sie melodisch herab.

Viele unserer Dichter haben sich des Distichons zu ihren Schöpfungen bedient: Goethe in den „römischen Elegien", Schiller im „Spaziergang", „Herkulanum und Pompeji", beide zusammen in den „Xenien", Hölderlin in „Der Wanderer", „Die Nacht" u. v. a.

5. Der **Anapäst:** ◡◡–. Dieses von zwei Senkungen zur Hebung aufsteigende Metrum hat einen ungemein frischen, lebendigen, ja stürmischen Charakter, weshalb schon Tyrtäus seine Kampflieder in diesem Rhythmus sang. — Auch hier können, wie beim Daktylus, die beiden Kürzen in eine Länge verwandelt werden, sodaß aus dem Anapäst ein Spondeus entsteht; auch steht oft, besonders am Anfange des anapästischen Verses, ein Jambus:

Am gewaltigen Meer,
In der Mitternacht,
Wo der Wogen Heer
An die Felsen kracht,

Da schau' ich vom Turm hinaus;
Ich erheb' einen Sang
Aus starker Brust
Und mische den Klang
In die wilde Luft,
In die Nacht, in den Sturm, in den Graus.
(Fouqué: Turmwächterlied.)

O kommt im Verein,
Ihr Männer, o kommt!
Vernehmt, was allein
Den Geächteten frommt. (Platen.)

Wie rafft' ich mich auf, in der Nacht, in der Nacht
Und fühlte mich fürder gezogen!
Die Gassen verließ ich, vom Wächter bewacht,
Durchwandelte sacht
In der Nacht, in der Nacht
Das Thor mit dem gothischen Bogen. (Platen.)

Auf, auf, o Genossen! Er wandelt heran
Lichtschön wie Apoll, der Köcher und Pfeil
Im Gebüsch ablegt und die Leier bezieht
Mit Saiten! Es spült der kastalische Quell
An die Knöchel des Gottes, und es schleicht Sehnsucht
In die liebliche Seele der Musen. (Platen.)

Anapästischen Charakter haben ferner Goethes „Erlkönig" und „Totentanz", sowie Schillers „Taucher", „Bürgschaft" und „Graf von Habsburg".

Es ist leicht zu ersehen, daß man die Versfüße nicht allein in zwei- und dreisilbige einteilen kann, sondern auch in steigende, wozu der Jambus und der Anapäst, und in fallende, wozu der Trochäus und der Daktylus gehören; zwischen beiden Arten steht der Spondeus, weil derselbe sowohl mit einer Hebung anfängt, als auch mit einer solchen schließt. — In der Regel darf nun bloß ein steigendes Metrum mit einem steigenden, ein fallendes mit einem fallenden gemischt werden, also Jamben und Anapästen, Trochäen mit Daktylen. Der Spondeus jedoch kann seiner Natur entspre-

chend überall eingestreut werden. — Dennoch kommt eine Abweichung von obiger Regel auch manchmal vor, z. B:

> O gieb vom weichen Pfühle
> Träumend ein halb Gehör!
> Bei meinem Saitenspiele
> Schlafe! was willst Du noch mehr?
>
> (Goethe: Nachtgesang.)

> Am Horizonte Hirten, die
> Im Heidekraut sich strecken
> Und mit des Ave's Melodie
> Träumende Lüfte wecken.
>
> (A. v. Droste-Hülshoff.)

> Wer recht in Freuden wandern will,
> Der geh' der Sonn' entgegen;
> Da ist der Wald so kirchenstill,
> Kein Lüftchen mag sich regen.
> Noch sind nicht die Lerchen wach,
> Nur im hohen Gras der Bach
> Singt leise den Morgensegen.
>
> (Geibel: Morgenwanderung.)

Wenn nun durch Aneinanderreihung der Versfüße Verse gebildet werden, so achten die Dichter darauf, daß die Wortfüße möglichst selten mit den Versfüßen zusammenfallen. Unter Wortfuß verstehen wir ein Wort oder auch zwei zusammengehörige, welche ein Metrum bilden. So ist z. B. Liebe (– ∪) ein trochäisches Metrum, Gemüt (∪ –) ein jambisches, Ewiger (– ∪ ∪) ein daktylisches und die Gewalt (∪ ∪ –) ein anapästisches Metrum. Wenn irgend möglich soll nun das Ende des Versfußes in den Wortfuß hineinfallen, ihn durchschneiden oder, was dasselbe ist, das Wortende soll in den Versfuß hineinfallen, z. B.: Er stand auf sei|nes Da|ches Zin|nen ꝛc. —

Wie wir schon mehrfach gesehen haben, haben einige Verse einen Einschnitt, welcher eine kleine Ruhepause verursacht. Diese Cäsur kann veränderlich sein, wie beim Hexameter, oder fest, wie beim Pentameter, dem Nibelungenverse und dem Alexandriner, welche alsdann von der Cäsur in zwei gleiche

Hälften geteilt werden, ferner kann sie männlich oder weiblich sein. Manchmal fällt auch im Widerspruche mit dem oben von Wort- und Versfuß Gesagten die Cäsur an das Ende des Versfußes und zugleich des Wortfußes, wie es in dem schon angeführten Beispiele der Fall ist:

Herrliche Gaben bescheerend erscheinen sie: || Ceres vor allen
Bringt des Pfluges Geschenk, Hermes den Anker herbei.

Eine solche Cäsur heißt Diärese.

§ 11. Vom Gleichklang.

Der **Gleichklang** ist das wichtigste, musikalische Element der poetischen Sprache, er befördert wesentlich das Gefühl der schönen Form und verbindet die einzelnen Verse enger zu einem Ganzen. — Man unterscheidet drei Arten des Gleichklanges: die Allitteration, die Assonanz und den Reim.

1. Die **Allitteration,** auch Stabreim genannt. Dieser der ältesten deutschen Poesie eigentümliche Gleichklang besteht darin, daß eine gewisse Anzahl von Hebungssilben entweder, was das Gewöhnlichste ist, mit demselben Konsonanten, oder auch wohl mit einem Vokale anfangen mußten, in welchem letzteren Falle es nicht derselbe Vokal zu sein brauchte. In dieser Gestalt ist uns z. B. das Hildebrandslied überliefert worden. — Es sind immer Wörter von hervortretender Bedeutung, welche durch die Allitteration verbunden sind. Selbst noch heutigen Tages tragen eine ganze Menge von Ausdrücken und Redensarten den Stempel des Stabreims, wie **M**ann und **M**aus, **K**ind und **K**egel, **St**ock und **St**ein, **St**umpf und **St**iel, **W**ind und **W**etter, **L**eib und **L**eben, **Sch**utz und **Sch**irm, **G**eld und **G**ut, **W**ohl und **W**ehe, **fr**isch, **fr**omm, **fr**öhlich, **fr**ei, **aus** und **ein**, **A**ug und **O**hr 2c.

In der althochdeutschen Poesie allitterierten gewöhnlich zwei Hebungen der ersten Vershälfte einer Langzeile mit einer Hebung der zweiten Vershälfte:

Hiltibrant enti **H**adhubrant — untar **h**erjun tuêm.
(Hildebrand und Hadubrand unter Heeren zweien).
(Hildebrandslied.)

Es war also ein Anfangs-, nicht ein Endreim. Die Reimbuchstaben, welche Liedstäbe heißen, wurden im Volksgesange stark hervorgehoben und wohl auch mit Waffengeräusch begleitet. Dieser Stabreim herrschte bis in die Mitte des 9. Jahrhunderts, dann wurde er durch den Endreim verdrängt. — Zum Zwecke der Tonmalerei wenden auch noch neuere Dichter zuweilen die Alliteration an:

Und es wallet und siedet und brauset und zischt,
Wie wenn Wasser mit Feuer sich menget. (Schiller.)

Wind ist der Welle lieblicher Buhler. (Goethe.)

Wohl schwellen die Wasser, wohl hebt sich der Wind,
Doch Winde verwehen, doch Wasser zerrinnt. (Bürger.)

Wonne weht von Thal und Hügel,
Weht von Flur und Wiesenplan,
Weht vom glatten Wasserspiegel,
Wonne weht mit weichem Flügel
Des Piloten Wange an. (Bürger.)

Waldeinsamkeit, wie weht mit weichem Flügel
Bewegter Wipfel Wohllaut um mich her,
Wie wogt hinwallend über Berg und Hügel
Um meine Wangen würz'ger Düfte Meer. (Fr. Halm.)

Roland der Ries', am
Rathaus zu Bremen
Steht er als Standbild
Standhaft und wacht. (Rückert.)

In neuester Zeit hat Wilhelm Jordan in seiner Erneuerung der Nibelungendichtung die Alliteration wieder zu schöner Geltung und oft großartiger Wirkung gebracht:

Ich wage zu wandeln verlassene Wege
Zur fernen Vorzeit unsers Volkes.
Erwache denn, Weise voll Kraft und Wohllaut,
Die Mutter Natur germanischem Munde
Eingebildet und angeboren,
Wie draußen im Busche Drossel und Buchfink
Lockruf und Lied von der Meisterin lernten.
(Einleitung zu Jordans Nibelungen.)

2. Die **Assonanz**, auch Stimmreim genannt. Diese Art des Gleichklanges besteht in der Übereinstimmung der inlautenden Vokale verschiedener Wörter, wie: Baum und Strauch, kurz und gut, schniegeln und bügeln, kratzen und schaben ꝛc.

Mein Haus hat keinen Giebel,
Es ist mir worden alt,
Zerbrochen sind die Riegel,
Mein Stüblein ist mir kalt. (Altes Volkslied.)

In völlig kunstmäßiger Weise wird der Stimmreim in der spanischen Poesie durch ganze Gedichte hindurchgeführt. Bei uns machten in der neueren Zeit die Romantiker, namentlich die Gebrüder Schlegel und Tieck, zuerst wieder gelungene Versuche, dem Stimmreime in Deutschland Eingang zu verschaffen, doch ist er nie zu allgemeinerer Geltung gekommen.

Kleiner Däumling, kleiner Däumling!
Allwärts ist dein Ruhm posaunet.
Schon die Kindlein in der Wiege
Sieht man der Geschichte staunen.

Welches Auge muß nicht weinen,
Wie du liefst durch Waldesgrausen,
Als die Wölfe hungrig heulten
Und die Nachtorkane sausten. (Uhland.)

Er ist niemals gestorben,
Er lebt darin noch jetzt;
Er hat im Schloß verborgen
Zum Schlaf sich hingesetzt.

Und wenn die alten Raben
Noch fliegen immerdar,
So muß ich auch noch schlafen
Bezaubert hundert Jahr.
(Rückert.)

Da pfeift es und geigt es und klinget und klirrt;
Da pisperts und knisterts und flüsterts und schwirrt.
(Goethe.)

Karol war von Anblick herrlich,
Mächtig seine Brust und Glieder;
Wie des Löwen Augen, funkeln
Feurig seine hohen Blicke.
Wen er ansah, mußte oftmal
Vor dem Blicke bloß erzittern.

Seine Länge maß acht Fuße,
Königlich war seine Stirne,
Ausgelernt war er im Kampfe,
Und an Kraft fast wie ein Riese.
Tugendsam war dieser Kaiser
Auch im Essen und im Trinken,
Wenig Brotes nur genoß er;
Nebst dem Viertel eines Widders,
Ein'ge Hühner, sonst Geflügel,
Hasen, Pfauen, so man briete.
In den Wein mischt er sich Wasser,
Saß nur einmal Tags zu Tische.
Seine Stärke war so mächtig,
Daß er oftmals einen Ritter
Ganz geharnischt und gerüstet
Auf der flachen Hand gen Himmel
Hoch erhoben in die Lüfte.
Saß er auf dem Stuhl als Richter
Ward ein Schwert ihm vorgetragen
Nach der alten Kaiser Sitte. (Fr. Schlegel.)

3. Der **Reim**, auch Silbenreim genannt. Er besteht aus dem Gleichklange betonter Vokale, auf welche gleiche Konsonanten oder dieselben unbetonten Silben folgen.

In unserer Poesie wurde der Reim zum ersten Male in einem größeren, deutschen Gedichte von dem Weißenburger Mönch Otfried 868 durchgeführt, nämlich in seinem „Krist", einem religiösen Epos. Sein Beispiel fand allseitig Nachahmung und verdrängte die Alliteration der alten, heidnischen Dichtung.

Der Reim ist entweder einsilbig, dann heißt er männlich oder stumpf (Luft Duft, Land Strand, Klang Gesang), oder zweisilbig, dann heißt er weiblich oder klingend (singen klingen, Wonne Sonne, leben streben; folgt hierbei auf die betonte Silbe eine Länge, wie: Rheinstrom Weinstrom, so nennt man den Reim schwebend), oder er ist dreisilbig, so daß auf eine Hebung zwei Senkungen folgen, also daktylisch, und dann nennt man ihn gleitend (lebende strebende, sterbliche verderbliche).

Das Wasser rauscht, das Wasser schwoll,
Ein Fischer saß daran,
Sah nach dem Angel ruhevoll,
Kühl bis ans Herz hinan. (Goethe.)

Er stand auf seines Daches Zinnen,
Er schaute mit vergnügten Sinnen
Auf das beherrschte Samos hin. (Schiller.)

Dein gedenkend irr' ich einsam
Diesen Strom entlang;
Könnten lauschen wir gemeinsam
Seinem Wogenklang! (Lenau.)

Sieh die Wolke, die mit Blitz und Knall spielt,
Sieh den Mond, mit dem der Himmel Ball spielt.
(Platen.)

Christ ist erstanden!
Selig der Liebende,
Der die betrübende,
Heilsam' und übende
Prüfung bestanden! (Goethe.)

Zu hobeln ist der Plumpe, ein Dummer ist zu witzigen,
Doch nichts zu machen weiter ist aus dem Überspitzigen.
(Rückert.)

Identisch heißt der Reim, wenn sich dasselbe Reimwort wiederholt, er ist also eigentlich gar kein Reim:

Wenn man vorm Feind steht, was ist da das Beste?
Dreinschlagen, Dreinschlagen ist das Allerbeste. (Kopisch.)

Ritter, treue Schwesterliebe
Widmet Euch dies Herz.
Fordert keine andre Liebe,
Denn es macht mir Schmerz. (Schiller.)

Wenn aber dem identischen Reim ein wirklicher Reim folgt oder vorangeht, so nennt man diese Verbindung einen reichen Reim:

Komm, o Frühling, meiner Seele Walten wieder mache neu!
Licht am Himmel, Glanz auf Erden, hoch und nieder mache neu!
(Rückert.)

Hab' ich doch Verlust in allem, was ich je gewann, ertragen,
Aber glaubet mir, das Leben läßt sich dann und wann ertragen!
Zwar des Leidens ganze Bürde riß mich oft schon halb zu Boden,
Doch ich hab' es immer wieder, wenn ich mich besann, ertragen;
Mir geziemt der volle Becher, mir der volle Klang der Lauten,
Denn den vollen Schmerz des Lebens hab' ich wie ein Mann
ertragen! (Platen.)

Wer seine Augen stets am rechten Orte hat,
Zum rechten Sinne stets die rechten Worte hat,
Der ist der rechte Dichter, der den Schlüssel,
Den rechten Schlüssel zu der rechten Pforte hat. (Bodenstedt.)
(Siehe ferner das Gebet von Geibel S. 64.)

Der Stellung nach teilt man die Reime folgendermaßen ein:

a. Gepaarte Reime nach der Formel: aabb.

Nächtlich am Busento lispeln bei Cosenza dumpfe Lieder,
Von den Wassern schallt es Antwort, aus den Wirbeln klingt es
wieder.
Und den Fluß hinauf, hinunter ziehn die Scharen tapfrer Goten,
Die den Alarich beweinen, ihres Volkes besten Toten. (Platen.)

b. Gekreuzte Reime nach der Formel: abab.

Priams Veste war gesunken,
Troja lag in Schutt und Staub,
Und die Griechen, siegestrunken,
Reich beladen mit dem Raub,

Saßen auf den hohen Schiffen
Längs des Hellespontes Strand,
Auf der frohen Fahrt begriffen
Nach dem schönen Griechenland.
(Schiller: Das Siegesfest.)

c. Umarmende Reime nach der Formel: abba.

Stimmet an die frohen Lieder,
Denn dem väterlichen Herd
Sind die Schiffe zugekehrt,
Und zur Heimat geht es wieder!
(Schiller: Das Siegesfest.)

Nicht an die Güter hänge dein Herz,
Die das Leben vergänglich zieren!
Wer besitzt, der lerne verlieren,
Wer im Glück ist, lerne den Schmerz!
(Schiller: Br. v. Messina.)

Eines schickt sich nicht für alle!
Sehe jeder, wie er's treibe,
Sehe jeder, wo er bleibe,
Und wer steht, daß er nicht falle! (Goethe.)

d. Verschränkte Reime, wo drei Reimpaare von einander gekreuzt werden nach der Formel: abcabc.

Leb wohl, du schöner Garten,
Du baumbewachsner Hügel,
Ihr lieben Stunden dort im Thale!
Ich kann nicht länger warten,
Mich lenken andre Zügel,
Das Schicksal fernt mich von der gelben Saale. (Öhlenschläger.)

Im Liede schweben
Vergangne Tage
Verjüngt herauf:
Im Liede leben
So Lust wie Klage
Verklärt uns auf. (Seippel.)

O wundersüßes, heilig Wesen
Der ewigen Gesänge,
Die schon in jeder trunknen Brust erwachen!
Wie leicht mag der vom herben Schmerz genesen
In aller Freuden Menge,
Dem hold die Musen aus den Augen lachen. (Fr. Schlegel.)

e. Unterbrochene Reime, in welchen zwei Verse nicht aufeinander reimen und dabei ein Reimpaar durchkreuzen. Dies giebt die Formel: abcb.

Wie du sagst, mein Herr und König,
Steht vor dir Bertran de Born,
Der mit einem Lied entflammte
Perigord und Ventadorn. (Uhland.)

Du bist wie eine Blume,
So hold und schön und rein;
Ich schau dich an, und Wehmut
Schleicht mir ins Herz hinein.

Mir ist, als ob ich die Hände
Aufs Haupt dir legen sollt',
Betend, daß Gott dich erhalte
So rein und schön und hold. (Heine.)

f. Der Anfangsreim:

Klinget der Flöten süßer Klang
Hell durch die Abendkühle,
Schwinget sich rasch das Thal entlang
Lustiges Tanzgewühle. (Prutz.)

Zage nicht, wenn dich der grimme Tod will schrecken;
Er erliegt dem, der ihn antritt ohne Zagen.

Jage nicht das flüchtge Reh des Weltgenusses,
Denn es wird ein Leu und wird den Jäger jagen.
Schlage nicht dich selbst in Fesseln, Herz, so wirst du
Klagen nicht, daß du in Fesseln seist geschlagen. (Rückert.)

g. Binnenreim nennt man den Reim inmitten einer Verszeile:

Um Mitternacht begrabt den Leib
Mit Sang und Klang und Klage. (Bürger.)

Im Winde die Linde, die rauscht mich ein gemach. (Geibel.)

Trompeten und singender, klingender Schall
Und Wagen und Reiter und bräutlicher Schwall,
Sie kommen und zeigen und neigen sich all,
Unzählige, selige Leute,
So ging es und geht es noch heute.
(Goethe: Hochzeitslied.)

Es brauset und sauset das Tambourin,
Es rasseln und prasseln die Schellen darin.
Um Sing und um Sang,
Um Kling und um Klang
Schweifen die Pfeifen und greifen
Ans Herz
Mit Freud und mit Schmerz. (Brentano.)

h. Mittelreim heißt ein Reimpaar inmitten zweier Langzeilen.

Uns ist in alten maeren wunders vil geseit
von helden lobebaeren, von grôzer kuonheit,
von fröuden, hohgezîten, von weinen und von klagen
von küener recken strîten muget ir nu wunder hoeren sagen.
(Anfang des Nibelungenliedes.)

Wie haben da die Gerber so meisterlich gegerbt,
Wie haben da die Färber so purpurrot gefärbt!
(Uhland.)

Der Reim heißt rein, wenn die auslautenden Klänge völlig gleich sind, unrein, wenn sie nur ähnlich sind. So sind in folgenden Versen alle Reime unrein:

Ist der holde Lenz erschienen?
Hat die Erde sich verjüngt?

Die besonnten Hügel grünen,
Und des Eises Rinde springt.
Aus der Ströme blauem Spiegel
Lacht der unbewölkte Zeus,
Milder wehen Zephyrs Flügel,
Augen treibt das junge Reis.
(Schiller: Klage der Ceres.)

Das Kirchlein kennst du, Herr, das hôch
Auf eines Felsenberges Jôch ꝛc.

Doch machtlos wie ein dünner Stâb
Prallt er vom Schuppenpanzer âb.
(Schiller: Kampf mit d. Drachen.)

Auch unsere andern großen Dichter wenden nicht selten unreine Reime an, und Goethe sagt hierüber:

Ein reiner Reim wird wohl begehrt;
Doch den Gedanken rein zu haben,
Die edelste von allen Gaben,
Das ist mir alle Reime wert.

§ 12. Von den Strophen.

Durch die Verbindung zweier oder mehrerer Verse zu einem Versgebäude entsteht die **Strophe**, durch welche die einzelnen Abschnitte eines Gedichts in die schönste Übereinstimmung mit einander versetzt werden. — Bei uns ward die Strophenbildung zugleich mit dem Reime in die Dichtung eingeführt, und Otfried war es wiederum, welcher die fortlaufenden Verse der alliterierenden Dichtung gegen den regelmäßigen Strophenbau vertauschte. Die ältesten Strophen, nämlich die altdeutschen Reimpaare und die Nibelungenstrophe nebst ihrer Neubildung durch Uhland haben wir bereits kennen gelernt (S. 32 u. 41). — Viel reicher und mannigfaltiger in ihrer Strophenbildung ist schon die mittelalterliche Lyrik. Während nämlich im alten Epos die Zweiteiligkeit Gesetz war, sodaß der Regel nach zwei Verse auf einander reimten und für sich ein Ganzes bildeten, so herrscht in der mittelhochdeutschen Lyrik das Gesetz der Dreiteiligkeit. Die reichere Empfindung und

Phantasie suchte auch nach reicheren Formen. Jede lyrische Strophe bestand aus drei Teilen, deren beide ersten, Stollen oder Aufgesang genannt, in der Regel einen gleichen und symmetrischen Bau hatten, während der dritte Teil, der sogenannte Abgesang, sein eignes Maß und seine eigne Reimstellung bewahrte, also als ein den Stollen ungleich gebauter, meistens längerer Abschluß folgte. Eine solche Strophe hieß liet (Lied):

Wenn aus dem Gras hervor die Blumen dringen,
Als lachten sie hinauf zum Glanz der Sonne,
An einem frischen Morgen früh im Mai,

Dazu die kleinen Vöglein lieblich singen
In ihrer besten Weise, welche Wonne
Meint ihr, daß dem wohl zu vergleichen sei?

Es ist wohl halb ein Himmelreich.
Soll ich es sagen, was dem scheine gleich,..
So sag ich's, was mir mehr Entzücken
In meinen Augen stets gebracht
Und immer thut, mag ich's erblicken.

(Walther v. d. Vogelweide.)

Wollt ihr schauen, was im Maien
Wunder man gewahrt?

Seht die Pfaffen, seht die Laien,
Wie das stolz gebahrt!

Ja, er hat Gewalt!
Ob er Zauberlist ersonnen?
Wo er naht mit seinen Wonnen,
Da ist niemand alt. (Ders.)

Ebenso finden wir die Dreigliedrigkeit als Kunstgesetz bei dem evangelischen Kirchenliede: „Allein Gott in der Höh' sei Ehr'" von Nic. Decius, „O Haupt voll Blut und Wunden" und „Befiehl du deine Wege" von Paul Gerhard, „Wer nur den lieben Gott läßt walten" von Neumarck 2c. — Aber auch einer großen Anzahl unsrer neueren Dichtungen liegt diese Dreiteilung zu grunde, wie z. B. in Bürgers „Lenore", „Lied

vom braven Manne", in Goethes „Sänger", in Schillers „Kampf mit dem Drachen", in Uhlands „Roland Schildträger" und in vielen andern Gedichten:

> Das Wasser rauscht, das Wasser schwoll,
> Ein Fischer saß daran,
> Sah nach dem Angel ruhevoll,
> Kühl bis ans Herz hinan.
>
> Und wie er sitzt, und wie er lauscht,
> Teilt sich die Flut empor,
> Aus dem bewegten Wasser rauscht
> Ein feuchtes Weib hervor. (Goethe: D. Fischer.)
>
> Rosen auf den Weg gestreut
> Und des Harms vergessen!
>
> Eine kurze Spanne Zeit
> Ist uns zugemessen.
>
> Heute hüpft im Frühlingstanz
> Noch der frohe Knabe,
> Morgen weht der Totenkranz
> Schon auf seinem Grabe. (Hölty.)

Gedichte von ungleichmäßigem Strophenbau nannte man im Mittelalter Leiche.

Wir wenden uns nun zu denjenigen Strophen, welche aus den Dichtungen fremder Völker entlehnt sind und in unsrer deutschen Poesie Eingang gefunden haben.

a. Antike Strophen.

Die antiken Strophen, zu welchen auch das bereits (S. 45) besprochene Distichon gehört, sind reimlos. Klopstock, Hölty, Voß, Ramler, Hölderlin und in neuester Zeit besonders Platen und Gottschall haben sie mit großer Meisterschaft gehandhabt, dagegen haben Lessing, Bürger, Uhland, Goethe, Schiller u. a. derartige Strophen nicht gedichtet.

1. Die **alkäische Strophe**, deren Erfinder der griechische Dichter Alkäos auf Lesbos (612 v. Chr.) war. Ihr Schema ist folgendes:

⏓ – ⏑ – ⏓ ‖ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏓
⏓ – ⏑ – ⏓ ‖ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏓
⏓ – ⏑ – ⏓ – ⏑ – ⏑
– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏓

Kaum hat der Blick, vor zögerndem Unbestand
Sich scheuend, freudvoll eine Gestalt erwählt,
Als höchste Schönheit kaum gefeiert,
Wandelt die schönere schon vorüber. (Platen.)

Gieb deinem Deutschland wieder ein deutsches Herz!
Dann wird, fürwahr, frohlockenden Jubelrufs
Dein wahres Volk aufnehmen seinen
Alten und kummergebeugten Kaiser (nämlich Franz II.).
(Platen.)

Ihr milden Lüfte, Boten Italiens!
Und du mit deinen Pappeln, geliebter Strom!
Ihr wogenden Gebirg'! o all' ihr
Sonnigen Gipfel, so seid ihr's wieder! (Hölderlin.)

Wie sie so sanft ruhn alle die Seligen,
Zu deren Wohnplatz jetzt meine Seele schleicht.
Wie sie so sanft ruhn in den Gräbern,
Tief zur Verwesung hinabgesenkt. (Stockmann.)

2. Die **sappische Strophe,** deren Erfinderin die Dichterin Sappho auf Lesbos, eine Zeitgenossin und Landsmännin des Alkäos, gewesen sein soll. Diese Strophe hat einen weichen, sanften, fast elegischen Charakter. Ihr Schema ist folgendes:

– ⏑ – ⏓ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ – ⏓
– ⏑ – ⏓ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ – ⏓
– ⏑ – ⏓ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ – ⏓
– ⏑ ⏑ | – ⏓

Die ersten drei Verse sind vollkommen gleich gebaut, indem jeder aus zwei trochäischen Dipodien besteht, zwischen denen ein Daktylus steht; der vierte Vers besteht aus einem Daktylus und einem Trochäus:

Jung und harmlos ist die Natur, der Mensch nur
Altert, Schuld aufhäufend umher und Elend;
Drum verhieß ihm auch die gerechte Vorsicht
Tod und Erlösung. (Platen.)

Hier im stillen Thal an der Bergeshalde,
Friedlich rings umkränzt vom verschwiegnen Walde,
Wo das Schilf im Teich, wenn der Abend düstert,
  Träumerisch flüstert. (Gereimte Ode von Gottschall.)

3. Die **asklepiadeische Strophe**, nach dem griechischen Dichter Asklepiades benannt. Die zwei ersten Verse sind gleichmäßig gebaut: jeder besteht aus einem Trochäus, zwei Choriamben (d. h. Trochäus und Jambus: – ◡ ◡ –) und einem Jambus; der dritte Vers besteht meistenteils aus einem Trochäus, einem Choriambus und einem um die letzte Silbe verkürzten Jambus, und der vierte Vers enthält einen Trochäus, einen Choriambus und einen Jambus:

– ⏒ | – ◡ ◡ – | – ◡ ◡ – | ◡ ⏓
– ⏒ | – ◡ ◡ – | – ◡ ◡ – | ◡ ⏓
– ⏒ | – ◡ ◡ – | ◡
– ⏒ | – ◡ ◡ – | ◡ ⏓

Schön ist, Mutter Natur, deiner Erfindung Pracht,
Auf die Fluren verstreut, schöner ein froh Gesicht,
  Das den großen Gedanken
  Deiner Schöpfung noch einmal denkt.
(Klopstock: Der Zürchersee.)

Wunderseliger Mann, welcher der Stadt entfloh!
Jedes Säuseln des Baums, jedes Geräusch des Bachs,
  Jeder blinkende Kiesel
  Predigt Tugend und Weisheit ihm. (Hölty: Landleben.)

b. Romanische Strophen.

1. Die **Stanze**, auch Oktave genannt. Diese Strophe besteht aus acht Versen, fünffüßigen Jamben, und hat nur drei Reime, welche meist nach der Formel abababcc geordnet sind. Ihre Wiege ist Italien, wo diese Strophe ganz volkstümlich ist. Auch haben Torquato Tasso und Ariost ihre Epen „das befreite Jerusalem" und der „rasende Roland" in Stanzen gedichtet, ebenso der portugiesische Dichter Camoens sein Heldengedicht die „Lusiaden". — Am Ende des vorigen Jahrhunderts wurde die Oktave durch Goethe auch in die deutsche Litteratur eingeführt und von Schiller und den Romantikern vielfach

gebraucht. (Goethe: Zueignung; Epilog zu Schillers „Glocke.“ Schiller: Monolog in der „Braut von Messina“ und in der „Jungfrau von Orleans.“ Ernst Schulze: die bezauberte Rose.)

Der Morgen kam; es scheuchten seine Tritte
Den leisen Schlaf, der mich gelind umfing,
Daß ich, erwacht, aus meiner stillen Hütte
Den Berg hinauf mit frischer Seele ging;
Ich freute mich bei einem jeden Schritte
Der neuen Blume, die voll Tropfen hing.
Der junge Tag erhob sich mit Entzücken,
Und alles war erquickt, mich zu erquicken.

(Goethe: Zueignung.)

Warum verließ ich meine stille Zelle?
Da lebt' ich ohne Sehnsucht, ohne Harm.
Das Herz war ruhig, wie die Wiesenquelle,
An Wünschen leer, doch nicht an Freuden arm.
Ergriffen jetzt hat mich des Lebens Welle,
Mich faßt die Welt in ihren Riesenarm;
Zerrissen hab ich alle früh'ren Bande,
Vertrauend eines Schwures leichtem Pfande.

(Schiller: Braut von Messina.)

Die Waffen ruhn, des Krieges Stürme schweigen,
Auf blut'ge Schlachten folgt Gesang und Tanz;
Durch alle Straßen tönt der muntre Reigen,
Altar und Kirche prangt in Festesglanz,
Und Pforten bauen sich aus grünen Zweigen,
Und um die Säule windet sich der Kranz;
Das weite Rheims faßt nicht die Zahl der Gäste,
Die wallend strömen zu dem Völkerfeste.

(Schiller: Jungfrau von Orleans.)

Du holde Kunst melodisch süßer Klagen,
Du tönend Lied aus sprachlos finstrem Leid,
Du spielend Kind, das oft aus schönern Tagen
In unsre Nacht so duft'ge Blumen streut,
Ach, ohne dich vermöcht' ich nie zu tragen,
Was feindlich längst mein böser Stern mir beut!
Wenn Wort und Sinn im Liede freundlich klingen,
Dann flattert leicht der schwere Gram auf Schwingen.

(Schulze: Die bezauberte Rose.)

2. **Die Terzine.** Auch diese Strophe stammt aus Italien, wo z. B. des Florentiners Dante berühmte Dichtung: „die göttliche Komödie“ in derselben abgefaßt ist. Bei uns wurde sie von den Romantikern eingeführt. Besonders schön ist sie behandelt worden von Rückert in „Edelstein und Perle“, und von Chamisso in „der Szekler Landtag“, „die Kreuzschau“, am gelungensten aber in „Salas y Gomez“. — Diese dreizeilige Strophe besteht aus fünffüßigen, meist weiblich schließenden Jamben, die in der Weise gereimt sind, daß zwei sich reimende Verse einen dritten einschließen, der wieder in dem ersten und dritten Verse der folgenden Strophe seinen Gegenreim findet, so daß folgendes Schema sich bildet: aba, bcb, cdc, ded u. s. w. Damit nun auch die vorletzte Zeile des Gedichts noch ihren abschließenden Reim finde, wird an die Schlußterzine noch ein vierter Vers angehängt, dessen Reim dem des zweiten entspricht:

Und ruhig sah ich hin das Fahrzeug gleiten
Mit windgeschwellten Segeln auf den Wogen,
Und wachsen zwischen mir und ihm die Weiten.

Und als es meinem Blicke sich entzogen,
Der's noch im leeren Blau vergebens sucht,
Und ich verhöhnt mich wußte und belogen:

Da hab ich meinem Gott und mir geflucht,
Und, an den Felsen meine Stirne schlagend,
Gewütet sinnverwirret und verrucht.

Drei Tag' und Nächte lag ich so verzagend,
Wie einer, den der Wahnsinn hat gebunden,
Im grimmen Zorn am eignen Herzen nagend;

Und hab' am dritten Thränen erst gefunden,
Und endlich es vermocht, mich aufzuraffen,
Vom allgewaltgen Hunger überwunden,
Um meinem Leibe Nahrung zu verschaffen.

(Chamisso: Salas y Gomez.)

3. **Das Sonett.** Seine Heimat ist wiederum Italien, wo man es besonders Petrarca entlehnt hat. Durch Opitz und P. Fleming wurde diese Strophe in die deutsche Poesie eingeführt und ist später besonders durch Bürger, Goethe,

A. W. Schlegel und die Romantiker, von Rückert, Platen und Geibel meisterhaft behandelt worden. — Das Sonett besteht gewissermaßen aus vier Strophen, zwei vierzeiligen und zwei dreizeiligen. Diese sind aber durch Reim und Einheit des Gedankens so zu einem Ganzen verflochten, daß man das Sonett als eine einzige, vierzehnzeilige Strophe betrachten kann. Die ersten acht Verse (die beiden Quartetts) dürfen nur zwei Reime haben, die gewöhnlich folgende Ordnung bilden: abba, abba. Die letzten sechs Verse (die beiden Terzetts) haben entweder zwei oder drei Reime mit beliebiger Reihenfolge. Die einzelnen Verse selbst sind fünffüßige Jamben:

Wir schlingen unsre Händ' in einen Knoten,
Zum Himmel heben wir den Blick und schwören;
Ihr alle, die ihr lebet, sollt es hören,
Und, wenn ihr wollt, so hört auch ihr's, ihr Toten!

Wir schwören, stehn zu wollen den Geboten
Des Lands, des Mark wir tragen in den Röhren,
Und diese Schwerter, die wir hier empören,
Nicht eh'r zu senken, als vom Feind zerschroten.

Wir schwören, daß kein Vater nach dem Sohne
Soll fragen und nach seinem Weib kein Gatte,
Kein Krieger fragen soll nach seinem Lohne,

Noch heim gehn, eh' der Krieg, der nimmersatte,
Ihn selbst entläßt mit einer blut'gen Krone,
Daß man ihn heile oder ihn bestatte.

(Rückert: Geharnischte Sonette.)

Sei mir gegrüßt im Rauschen deiner Flügel!
Das Herz verheißt mir Sieg in deinem Zeichen.
Durch! edler Aar! Die Wolke muß dir weichen,
Fleug rächend auf von deiner Toten Hügel!

Das freie Roß gehorcht dem Sklavenzügel,
Den Glanz der Raute seh' ich welk verbleichen,
Der Löwe krümmt sich unter fremden Streichen,
Du nur erhebst mit neuem Mut den Flügel.

Bald werd' ich unter deinen Söhnen stehen,
Bald werd' ich dich im Kampfe wiedersehen,
Du wirst voran zum Sieg, zur Freiheit wehen.

Was dann auch immer aus dem Sänger werde:
Heil ihm! erkämpft er nur mit seinem Schwerte
Nichts als ein Grab in einer freien Erde!
(Th. Körner: Der preußische Grenzadler.)

c. Orientalische Strophen.

1. Die **persische Vierzeile.** Nach dem Reimschema aaba gehend, dient sie besonders zur Darstellung von kurzen Sinnsprüchen:

Vom Himmel kam geflogen eine Taube
Und bracht' ein Kleeblatt mit dreifachem Laube.
Sie ließ es fallen; glücklich, wer es findet!
Drei Blättlein sind es: Hoffnung, Lieb' und Glaube.
(Rückert.)

O sei auf Gottes heller Welt kein trüber Gast!
Mach Schande nicht dem milden Herren, den du hast.
Zeig' in Geberd' und Wort und Blick, daß dem du dienst,
Der sagt: Mein Joch ist sanft, und leicht ist meine Last!
(Rückert.)

2. Das **Gasēl** oder die Gasēle. Diese persische Gedichtform wurde durch Rückert bei uns eingeführt. Sie hat nur einen Reim, der sich durch das ganze Gedicht hindurchschlingt nach dem Schema: aabacada u. s. f. Versart und Verslänge sind beliebig. Die bedeutendsten Meister dieser Strophenform sind Rückert und Platen; doch auch Bodenstedt und Geibel haben schöne Gaselen gedichtet:

Herr, den ich tief im Herzen trage, sei du mit mir,
Du Gnadenhort in Glück und Plage, sei du mit mir;
Im Brand des Sommers, der dem Mann die Wange bräunt,
Wie in der Jugend Rosenhage, sei du mit mir.
Behüte mich am Born der Freude vor Übermut,
Und wenn ich an mir selbst verzage, sei du mit mir.
Gieb deinen Geist zu meinem Liede, daß rein es sei,
Und daß kein Wort mich einst verklage, sei du mit mir.
Dein Segen ist wie Tau der Rebe, nichts kann ich selbst,
Doch daß ich kühn das Höchste wage, sei du mit mir.
O du mein Trost, du meine Stärke, mein Sonnenlicht,
Bis an das Ende meiner Tage sei du mit mir!
(Geibel: Gebet.)

III. Abschnitt.

Die Gattungen der Poesie.

§ 13. Allgemeines.

Da, wie wir gesehen haben, die Poesie diejenige Kunst ist, welche auf Anschauung und Empfindung wirkt, so liegt hierin schon der Grund ihrer Dreiteilung, denn sie kann vorzugsweise die Anschauung, oder die Empfindung oder auch beide zugleich in Thätigkeit setzen. — Diejenige Dichtung, welche uns Begebenheiten aus der Geschichte und Sage erzählt und dadurch zur Anschauung bringt, ist die **epische** Poesie, wobei sich der Dichter lediglich mit seinem Helden und dessen Thaten beschäftigt, er vertieft sich ganz in seinen Gegenstand, in sein Objekt, weshalb man diese Dichtung auch objektiv nennt. — Im Gegensatz hierzu wirkt die **lyrische** Poesie überwiegend auf unsere Empfindung, auf unsere Innenwelt; der Dichter enthüllt uns seine eigenen Gefühle, weshalb diese Dichtung subjektiv genannt wird. — Die **dramatische** Poesie endlich bringt eine Handlung zur Anschauung, welche sich vor unseren Augen entwickelt und aus inneren Seelenzuständen, aus inneren Beweggründen hervorgeht. Somit wirkt das Drama zugleich auf Anschauung und Empfindung. — Eine vierte Gattung, die didaktische Poesie oder das Lehrgedicht, giebt es nicht, da der Zweck der Poesie, wie jeder Kunst überhaupt, die Darstellung des Schönen, nicht die Belehrung ist. Dies schließt jedoch nicht

aus, daß die Poesie als Darstellung der Ideen den Menschen nicht auch belehren könne, aber dies soll unmerklich geschehen, die Belehrung soll nicht als Hauptzweck uns entgegentreten.

A. Die epische Poesie.

§ 14. Das Epos oder Heldengedicht.

Das **Epos** ist die älteste Form der erzählenden Dichtung. Der Dichter erzählt uns darin eine große, der Erinnerung würdige Begebenheit aus der Vergangenheit, die meist in das Gewand der Volkssage gehüllt ist, in klarer, anschaulicher Form. Wie in der Plastik müssen auch im Epos die Gestalten voll und klar, deutlich und gleichsam greifbar vor unser geistiges Auge treten. Dabei hält der Dichter seine eigenen Gedanken und Empfindungen zurück, in objektiver Ruhe steht er über seinem Gegenstande:

Wechselnd färbt, wie der Strahl des Gefühls, sich des Lyrikers Ausdruck,
Aber des Epikers Stil fließe wie reiner Kristall.
Klar sei jede Gestalt; und unsichtbar wie das Licht nur
Über dem Ganzen dahin schwebe des Dichters Gemüt. (Geibel.)

Dieses willige Hingeben an den Gegenstand, dieses Zurücktreten aller eigenen Ideen und Empfindungen, mit einem Worte, diese völlige Objektivität des Epos konnte nur in einem Zeitalter möglich sein, wo der dichtende Mensch sich noch nicht der Außenwelt mit seinem Ich gegenüberstellte, wo er nicht mit seinem kritischen Verstande die Erscheinungen und Begebenheiten um sich her prüfte, sondern wo er sich völlig eins mit der Welt und ihrer Sitte, ihrem Glauben fühlte und mit kindlicher Unbefangenheit, mit naiver Freude sich der Darstellung dieser Außenwelt hingiebt. Insbesondere teilt er auch mit seinem Volke den kindlichen Glauben an die phantastisch geschaffene Götterwelt, die in stetem und unmittelbarem Verkehre mit der Menschheit steht. — In diesem Jugendalter der Völker ist dem Menschen noch alles neu und interessant,

woran wir jetzt gleichgiltig und abgestumpft vorübergehen. Ein schöner Becher, ein kunstreiches Gewand, eine Waffe, ein schönes Haus betrachtet und schildert uns der Dichter mit der naiven Freude eines Kindes, und wie bei einem Kinde haftet sein Blick mehr auf der ins Auge fallenden Außenseite der Dinge und Begebenheiten als an ihrer Innenwelt. Schöne Gestalt, körperliche Kraft, Mut und Gewandtheit, Treue und Beharrlichkeit, Haß gegen die Feinde, Ehrfurcht vor den Göttern und ihren Schickungen — das ist es, was namentlich den Blick des epischen Dichters fesselt.

Die dem Epos zu grunde liegenden Begebenheiten haben immer einen beträchtlichen Umfang und lassen eine große Menge von Personen handelnd auftreten, worunter aber eine Persönlichkeit das Hauptinteresse auf sich zieht, um welche sich dann die andern gruppieren. Dies ist der Held des Epos. Aber neben der Darstellung seiner Thaten entrollt uns das Epos auch ein treues Bild von den Sitten und Gewohnheiten des ganzen Zeitalters, so daß es zugleich ein Zeit- und Kulturgemälde ist. Deshalb ergeht sich die Darstellung in einer gewissen Breite und Ruhe; der Dichter eilt nicht hastig zu den interessantesten und spannendsten Abschnitten seiner Erzählung, sondern er verharrt gern mit behaglicher Betrachtung auch bei der Schilderung von Personen, Zuständen und Begebenheiten, die mit der Haupthandlung nicht so eng verflochten sind. Diese Nebenhandlungen, wodurch das Gesamtgemälde vervollständigt wird, heißen Episoden, und die dadurch hervorgerufene Vergrößerung der Entwickelung nennt man epische Breite. —

Die metrische Form des Epos war bei den Griechen und Römern der Hexameter, im deutschen Volksepos die Nibelungenstrophe, im mittelalterlichen Kunstepos die altdeutschen Reimpaare, bei den Franzosen der Alexandriner und bei den Italienern die Terzine und die Octave, welche letztere auch Wieland in seinem „Oberon" (in freier Umbildung) und Ernst Schulze in dem Epos „die bezauberte Rose" angewandt hat.

§ 15. Volksepos und Kunstepos.

1. Alles, was wir soeben von dem Wesen des Epos gesagt haben, gilt im höchsten Maße vom **Volksepos.** Hier finden wir die reinste Objektivität in der Darstellung. Es ist älter als die Schrift und beruht auf Mythus und Sage. Von Mund zu Mund, von Zeitalter zu Zeitalter werden die uralten Heldenlieder überliefert; sie leben im Munde des Volkes fort, ohne niedergeschrieben zu werden, und erst eine spätere Zeit, in der man fürchtet, daß der Ruhm der Helden der Vorzeit verklingen möchte, bemüht sich, die noch im Munde Einzelner lebenden Gesänge zu einem Ganzen zu vereinigen und sie durch die Schrift der Vergessenheit zu entreißen. So ließ Pisistratus die Gesänge Homers sammeln, und so verdanken wir einer ähnlichen Sammlung und Überarbeitung auch die Überlieferung des Nibelungen- und Gudrunliedes. —

Die dem Volksepos zu grunde liegenden Begebenheiten sind der Göttersage oder dem Mythus und der Heldensage entlehnt. In seinen Göttern verkörperte sich das Volk die Naturerscheinungen, sowie auch sittliche Ideen; seine Helden oder Heroen, die meist als Halbgötter erscheinen und das Maß der gewöhnlichen Menschlichkeit überschreiten, sind die Repräsentanten des Charakters, der Schicksale, der Kämpfe und Siege des Volkes selbst. So hat auch das deutsche Volk in seinen Sagen gleichsam seine ganze Seele niedergelegt; es zeigt uns, wen es geliebt oder gehaßt hat, wen es den Helden und Halbgöttern beigesellt, oder wen es zu den unseligen Geistern verstoßen hat. Die Sage beruht auf historischer Grundlage, denn wenn sie auch die geschichtlichen Thatsachen vielfach verschiebt und verrückt, so hält sie doch den geschichtlichen Kern fest. So liegen offenbar der Ilias und dem Nibelungenliede große Volkskämpfe zu grunde, die einst wirklich stattgefunden haben; aber willkürlich verändert die Sage Zeit und Schauplatz, ja, ein Teil ihrer Heldengestalten stammt offenbar aus dem Bereich des Mythus, wie denn Achilles,

Siegfried und Brunhild nur vermenschlichte Götterwesen sind. Den Gotenkönig Dietrich von Bern macht die Sage zu einem Vasallen des Hunnenkönigs Etzel, trotzdem Theodorich d. Gr. und Attila nicht einmal Zeitgenossen waren, und den Untergang des Burgundervolkes, welcher thatsächlich am Rheine stattfand, verlegt sie an die Donau nach Ungarn. — Aber auch die Thaten und Schicksale edler Frauengestalten aus der Heroenzeit bilden den Stoff für Volksepen, wie es uns die Odyssee und Gudrun auf das schönste zeigen. — So ist im Volksepos Mythus und Heldensage zu einem herrlichen Gemälde zusammengeschmolzen, in welchem sich Glaube, Sitte und Erinnerung des Volksgeistes wiederspiegeln. — Daß auch auf dem Boden des religiösen Volkslebens, des heidnischen sowohl wie des christlichen, wahre Volksepen erwachsen können, das zeigen uns einerseits die nordischen Eddalieder, andrerseits der altsächsische Heliand, unser einziges christliches Volksepos, welches mit echt volkstümlicher Anschauung seinen erhabenen Gegenstand durch den Mund eines gottbegeisterten Bauern schildert.

Auch die Tiersage wurzelt im tiefsten Boden des Volkslebens. Sie konnte sich nur unter einem Volke entwickeln, welches in kleineren Gruppen zerstreut in der Einsamkeit der Wälder lebte und in fortwährende Berührung mit den Tieren des Waldes kam, wodurch es deren Eigentümlichkeiten, ihren Charakter und ihre Lebensweise genau kennen lernte und in einem fast innigen Verhältnisse mit ihnen lebte. Die Tiere wurden durch Verleihung menschlicher Sprache und charakteristischer Eigennamen gleichsam vermenschlicht: der Fuchs hieß Reginhart (niederdeutsch Reineke), d. h. der kluge Ratgeber, der Wolf heißt Isengrim d. h. eisengrimmig, Brun oder Bruno, der Braune, war der Name des Bären, Baldewin, d. h. der Fröhliche, Unbekümmerte, hieß der Esel ꝛc. — Aus dieser uralten Tiersage entstand später das Tierepos, dessen Repräsentant der im Jahre 1498 in niederdeutscher Bearbeitung erschienene Reineke Vos ist, welches Gedicht Goethe in Form des Hexameters neuhochdeutsch bearbeitet hat.

2. Das **Kunstepos.** Je weiter ein Volk in seiner Entwickelung fortschreitet, desto deutlicher und schärfer tritt eine Sonderung zwischen den gebildeten und den ungebildeten Schichten der Gesellschaft zu tage, wie es bei uns im Mittelalter der Fall war, wo der Ritterstand sich immer mehr von der Masse des Volks vornehm zurückzog und sich ebenso von den alten, vaterländischen Gesängen, wie sie im Volke fortlebten, abwandte. So blieb der Volksgesang mit seinen Sagen auf die Volkssänger, die „fahrenden Leute" beschränkt, während die ritterlichen oder höfischen Sänger sich lieber fremden, namentlich französischen, Stoffen zuwandten und diese mit bewußter, künstlerischer Absicht nachbildeten. So entstand das Kunstepos, nicht mehr bestimmt für den freien Vortrag, sondern für Leser, also eine Poesie der Gebildeten, welche das niedere Volk ausschloß. — Da die Dichter der Kunstepen ihre Stoffe nicht dem Leben, der eigenen Erfahrung, sondern der gelehrten Überlieferung entnahnen, so mußten sie vieles durch ihre Phantasie erfinden und räumten dabei dem Wunder einen weiten Spielraum ein. Die alten Götter sind verschwunden, dafür aber schalten Dämonen, Zauberer, Riesen, Zwerge und Feen. Die ganze phantastische und abenteuerliche Welt des mittelalterlichen Rittertums kommt zur Darstellung, besonders nach dem Vorbilde der romanischen Völker und speciell der Franzosen, weshalb man das Kunstepos auch das romantische Epos nennt.

Es ist erklärlich, daß die ritterlichen Sänger ihrem Bildungsstandpunkte entsprechend auch nach möglichster Schönheit der Form in ihren Dichtungen strebten. Schöne Sprache und feiner, eleganter Ausdruck, Bilderreichtum, bunte Reime, lebendige Schilderung zeichnen daher die meisten Kunstepen aus.

Das kunstmäßige Epos begann bei uns mit Heinrich von Veldecke und erreichte in Hartmann von Aue („Erek" und „Iwein"), in Wolfram von Eschenbach („Parzival") und in Gottfried von Straßburg („Tristan und Isolde") seine höchste Blüte.

Neuere, deutsche Kunstepen sind: Wielands „Oberon“; Ernst Schulzes „Cäcilie“ und „bezauberte Rose“; Kinkels „Otto der Schütz“; v. Redwitz' „Amaranth“; Scheffels „Trompeter von Säckingen“; Hamerlings „Ahasverus in Rom“ und „der König von Sion“; Julius Wolffs „Rattenfänger von Hameln“ und „Tannhäuser“; Webers „Dreizehn Lieder“ u. a.

Eine eigenartige Form epischer Kunstdichtung besitzen wir in Goethes „Hermann und Dorothea“.

Es ist ein tief sittliches Gemälde der Schmerzen und Leidenschaften, welche auch in engen Lebenskreisen das Herz des Menschen bewegen, und man hat darum auch diese Dichtung als ein bürgerliches oder idyllisches Epos bezeichnet. Goethe selbst sagt davon: „Ich habe das Reinmenschliche der Existenz einer kleinen Stadt in dem epischen Tiegel von seinen Schlacken abzuscheiden gesucht und zugleich die großen Bewegungen und Veränderungen des Welttheaters (darunter versteht der Dichter die französische Revolution, die den Hintergrund bildet), aus einem kleinen Spiegel zurückzuwerfen getrachtet.“

Das religiöse Kunstepos entlehnt seine Stoffe der heiligen Geschichte: der göttliche Gründer der christlichen Religion, die Helden des Glaubens und der Kirche stehen in seinem Mittelpunkte. Die Hauptvertreter desselben in unserer deutschen Poesie sind Otfrid mit seinem „Krist“ und Klopstock mit seinem „Messias“.

Nichtdeutsche Kunstepen sind: Die Äneide des römischen Dichters Vergil, in welcher er uns die Schicksale und Thaten des trojanischen Helden Äneas, sowie den ruhmreichen Ursprung des römischen Volks erzählt. Nach seinem Muster dichtete der Italiener Torquato Tasso „Das befreite Jerusalem (1581), worin er die durch das Papsttum hervorgerufene Begeisterung der abendländischen Völker für die Befreiung des heiligen Grabes und die Heldenkämpfe des ersten Kreuzzugs darstellt. Noch romantischer, noch reicher an Abenteuern und Wundern ist des italienischen Dichters Ariost „Rasender Roland (1516), worin die Thaten des aus verschmähter Liebe rasenden Helden geschildert werden. Dante dichtete in Terzinen seine „göttliche Komödie“ (1300), welches Epos in drei Abschnitte

zerfällt: die Hölle, das Fegefeuer und das Paradies. Der Dichter unternimmt im Geiste eine Wanderung nach dem Jenseits und schildert dort die Orte der Verdammten, derer, die im Fegefeuer gepeinigt werden und der Seligen. Dort schwindet jeder Schein und Trug, alle erscheinen in ihrem wahren Lichte, damit sie von der ewigen Gerechtigkeit ihr Urteil empfangen. — In Octaven schildert der Portugiese Camoëns (1569) in seinen „Lusiaden", (d. h. Lusitanier) die große Zeit der portugiesischen Entdeckungsfahrten unter Vasco de Gama, seine Heldenthaten und Abenteuer. — Der französische Dichter Voltaire verherrlicht in seiner „Henriade" (1726) die Zeit der Hugenottenkriege und König Heinrichs IV. von Frankreich. — In England dichtete der erblindete John Milton das „verlorene Paradies" in reimlosen, fünffüßigen Jamben (1667). Mit erhabener Begeisterung schildert uns der Dichter die Empörung der abgefallenen Engel gegen die Alleinherrschaft Gottes, den Sündenfall und die Vertreibung der ersten Menschen aus dem Paradiese.

Eine nur untergeordnete Art des Epos ist das komische Epos. Dasselbe stellt entweder einen erhabenen Stoff in niederer, auf das Lächerliche berechneter Form dar und wird so zur Travestie, wie es z. B. Blumauer in seiner „Äneide" thut, oder ein niederer, gewöhnlicher Stoff wird in die erhabene, würdige Form des alten Epos gekleidet, wie in Zachariäs „Renommist", was man als Parodie bezeichnet.

§ 16. Der Roman.

Mit der steigenden Kultur und Verfeinerung eines Volks wird auch das Innenleben, das subjektive Empfinden und Reflektieren, überhaupt das, was wir den Charakter eines Menschen nennen, immer mehr entwickelt, und somit trat an die Stelle des Epos, dessen Grundbedingung ja, wie wir gesehen haben, die naive Objektivität ist, der **Roman**, den man deshalb wohl auch „das Epos der modernen Welt" genannt hat. Er entstand dadurch, daß man die romantischen Rittergedichte in Prosa auflöste. Das erste derartige Buch, welches man mit dem Namen „Roman" belegte, war der „Amădis", der am Ende des 16. Jahrhunderts aus Frankreich nach Deutsch-

land verpflanzt wurde. — Während im Epos alles nach Thaten und Handlungen strebt, so entwickelt uns der Roman das innere, geistige Leben, den Charakter der auftretenden Personen. Er spielt auf dem Boden der Wirklichkeit, des gesellschaftlichen und privaten Lebens und stellt den Kampf des Helden gegen die bestehenden Verhältnisse, seine Reifung und Läuterung, seinen endlichen Sieg über innere Irrtümer oder äußere Hemmnisse dar. An die Stelle jener sagenhaften oder völkergeschichtlichen Momente des alten Epos treten im Roman die prosaische Weltordnung, die menschliche Individualität, wie sie sich im Drange des Lebens entwickelt, die persönlichen Schicksale des Einzelnen in der Schule der Erfahrung, das Familien- und Privatleben, und so wird der Roman, da natürlich dieses alles mit der Außenwelt in Beziehung gebracht wird, zugleich auch ein Kulturgemälde der modernen Welt. — Der frei schaffenden und erfinderischen Phantasie des Romandichters ist dabei ein weiter Spielraum geschaffen, und an die Stelle der Wunder tritt der Zufall, der oft das scheinbar Unmögliche möglich macht, er löst nicht selten die Verwickelungen und Verwirrungen, die ein besonderes Reizmittel des Romans bilden. — Die Form des Romans ist die Prosa.

Dem Stoffe nach kann man den Roman in folgende Gebiete einteilen:

1. Der **historische Roman**, welcher seine Stoffe der Geschichte entlehnt, nicht jedoch, um uns Geschichte zu lehren, sondern die Geschichte bietet nur den Hintergrund des Ganzen, während der Hauptheld oft nur eine geschichtlich untergeordnete oder auch eine ersonnene Person ist. Dabei aber müssen wir ein anschauliches Bild von dem Wesen und dem Charakter der betreffenden Zeit erhalten, weshalb ganz besonders der historische Roman zugleich auch ein Kulturroman sein soll. — Als Muster eines historischen Romans kann der alte „Simplicissimus“ von Grimmelshausen (1669) gelten, in welchem uns eine lebensvolle Darstellung der deutschen Verhältnisse zur Zeit des dreißigjährigen Kriegs gegeben wird, obwohl darin eigentlich historische Persönlichkeiten nur in sehr untergeordneter Weise erscheinen. — In der neuern Zeit wurde das Interesse für den historischen Roman besonders durch den englischen Dichter Walter Scott (1771—1832)

wieder geweckt, der uns in seinen historischen Gemälden die ehemaligen Sitten und Zustände seiner schottischen Heimat in lebensfrischen Farben vorführt. — In Deutschland fand er einen genialen Nachfolger in Wilibald Alexis, der gleich Scott die Vorzeit seiner Heimat, der Mark Brandenburg, verherrlichte: „Der Roland von Berlin", „Der falsche Waldemar", „Cabanis", „Ruhe ist die erste Bürgerpflicht", „Isegrim". Andere hervorragende Dichter auf dem Gebiete des historischen Romans sind: Laube (der deutsche Krieg), Scheffel (Ekkehard), Freytag (die Ahnen), Dahn (Ein Kampf um Rom), Gottschall (Im Bann des schwarzen Adlers.)

2. Der **Zeitroman.** Während der geschichtliche Roman seine Stoffe der Vergangenheit entnimmt, schildert uns der Zeitroman Gestalten und Begebenheiten der Gegenwart. Aber ein Sittengemälde unserer gesamten, viel verflochtenen Gegenwart liefern, ist eine Aufgabe, der eines Menschen Kraft nicht gewachsen ist, und darum beschränken sich die Dichter auf diesem Gebiete meist auf die Charakteristik bestimmter Lebenskreise. Aber eben deshalb ist die Schaffenslust auch auf keinem andern Gebiete des Romans so lebendig, als hier, und es kann dabei nicht fehlen, daß gerade im Zeitroman eine Menge Bücher geschrieben werden, welche die niederen Leidenschaften nähren und befördern, den Geschmack an dem wahrhaft Schönen und Edlen und die Sittlichkeit untergraben.

Der Zeitroman spielt teils in der aristokratischen Gesellschaft (Salonroman), teils im bürgerlichen Leben (Familienroman), teils in den unteren Schichten des Volks (Volksroman). Die bedeutendsten Dichter auf dem Gebiete des Zeitromans sind folgende: Goethe (Wilhelm Meister und Wahlverwandtschaften), Freytag (Soll und Haben, Die verlorene Handschrift), Spielhagen (In Reih und Glied, Hammer und Amboß, Sturmflut), Auerbach, (Dorfgeschichten), Reuter (Üt de Franzosentid, Ut mine Stromtid u. a.). Auch Frauen haben sich vielfach als Dichterinnen auf diesem Gebiete versucht, namentlich Fanny Lewald.

Nach der Darstellungsweise kann man auch noch sentimentale Romane (Goethe: Leiden des jungen Werther) und humoristische Romane unterscheiden (Jean Paul: Flegeljahre, Titan).

§ 17. Die kleineren Formen der epischen Poesie.

1. Die **poetische Erzählung**, die **Rhapsodie** und die **Legende.**

1. In kleinem Rahmen stellt die **poetische Erzählung**, ohne die Fülle und Verwickelung des Epos, eine einzelne, dem wirklichen Leben entlehnte oder auch erfundene Begebenheit dar:

„Salas y Gomez", „Das Riesenspielzeug", „Der Szekler Landtag" von Chamisso, „Der Handschuh" von Schiller, „Die Tabakspfeife" von Pfeffel, „Johannes Kant" von Schwab, „Der Wilde" von Seume. — Oft hat sie einen scherzhaften, humoristischen Charakter, und man nennt sie dann Schwank, worin besonders Hans Sachs Meister war. Scherzhaft sind auch „Der Kaiser und der Abt" von Bürger, „Der rechte Barbier" von Chamisso u. a.

2. Benutzt der Dichter als Stoff eine hervorragende Begebenheit aus der vaterländischen Geschichte, die er dann in einfacher, schlichter Form vorträgt, so nennt man ein solches Gedicht eine **Rhapsodie.** Der Name stammt aus dem alten Griechenland, wo bei festlichen Gelegenheiten „fahrende Sänger", Rhapsoden genannt, auftraten, um namentlich Bruchstücke aus den Homerischen Gesängen vorzutragen. Solche Rhapsodieen sind: Graf Eberhard, der Rauschebart von Uhland, Der letzte Ritter von Anast. Grün.

3. Die **Legende** ist eine poetische Erzählung, die ihren Stoff dem religiösen Gebiete entnimmt, besonders den an Christus, die Apostel und die Heiligen sich knüpfenden Überlieferungen. Sie ist also die in poetischer Form behandelte christliche Sage, welche uns erbauen und belehren will. — Die Legendendichtung begann schon im frühen Mittelalter und erreichte unter den höfischen Sängern ihren Höhepunkt.

Die Legende von der heiligen Veronika erzählt uns, wie Veronika mit ihrem Tuche dem sterbenden Heiland den Schweiß abtrocknet; sein Bild aber bleibt in dem Tuche haften und wirkt seitdem Wunder. Das Passional enthält die ganze Legendenreihe von der hl. Jungfrau, den Aposteln und den Heiligen. Barlaam und Josaphat von Rudolf v. Ems. Sylvester von Konrad v. Würzburg verherrlicht die Thaten des Papstes Sylvester und die Macht und Herrlichkeit des Christentums. Pantaleon, von demselben Dichter, erzählt die Bekehrung, die Wunderthaten, die Martern und den Tod des Jünglings Pantaleon. — Nach langem Verfall rief Herder die Legende wieder ins Leben. Er betont namentlich ihre

lehrhafte Seite, damit sie seiner glaubensarmen, nüchternen Zeit einen Ansporn zur Andacht gebe. In schlichter, einfacher Form, sogar den Reim verschmähend, führt uns der Dichter die Gestalten der Heiligen in edlen Zügen und in einfacher Schönheit vor: „Der gerettete Jüngling", „Das Paradies in der Wüste", „Die Ameise", „Die wiedergefundenen Söhne", „Der Schiffbruch".

Andere Legendendichter sind Clemens Brentano: Die Gottesmauer; Guido Görres: St. Bonifatius, St. Hubertus, St. Martin; Karl Joseph Simrock: St. Materns Erweckung, St. Ritza, Adelheid von Vilich, das Ave Maria; Pocci: die hl. drei Könige, St. Franziscus, der Baum in der Wüste; Rückert: Des fremden Kindes heiliger Christ; Goethe: Petrus und das Hufeisen.

2. Die **Novelle.** Diese epische Gattung wurde nach des Italieners Boccaccio († 1375) Beispiel durch Goethe und Tieck auch in die deutsche Litteratur eingeführt und unterscheidet sich von dem Roman durch geringeren Umfang und einfachere, wenig verwickelte Handlung. Sie verhält sich also zum Roman, wie die poetische Erzählung zum Epos. Die Zahl der modernen Novellendichter ist ungemein groß, doch erreichen nur wenige die Meisterschaft von Paul Heyse.

3. **Sage** und **Märchen.** Wir haben schon von den Götter- und Heldensagen gehört, welche dem alten Volksepos zu grunde liegen. Nach dem siegreichen Einzuge des Christentums und nachdem die Götter sich in Unholde verwandelt hatten, knüpften sich neue Sagen an bestimmte Örtlichkeiten und Persönlichkeiten, und so entstand die **Volkssage.**

Der mächtige Wotan erscheint nunmehr als wilder Jäger an der Spitze des „wütenden Heeres", oder er hält sich schlummernd, von seinen Helden umgeben, in hohlen Bergen auf: das ist der Kaiser Barbarossa im Kyffhäuser und der Kaiser Karl der Große im Untersberge bei Salzburg. Oder er verbirgt sich hinter der Gestalt des heil. Michael, des Engels mit dem flammenden Schwerte, und auch auf den heil. Martin übertrug die Sage Wotans Walten. Und so ging es auch mit den übrigen Göttern, mit Donar und Ziu, besonders aber mit der Göttermutter Nerthus, Frau Holle oder Hulda genannt; ebenso mit den untergeordneten Naturgeistern, die uns in der Sage als Wichtelmänner, Heinzelmännchen, Zwerge, Nixen

und Kobolde begegnen. Auch an unzählige Örtlichkeiten, an Städte und Burgen, an Berge und Seen, an Felsen und Quellen, an Kirchen und Ruinen knüpft sich die Volkssage.

Die besten Sammlungen von Volkssagen sind die von Gebr. Grimm, Bäßler, Müllenhoff, Bechstein, Wolf, Stöber und Pröhle; sie umfassen fast alle Gauen unseres deutschen Vaterlandes.

Während sich die Sage an bestimmte Personen und Orte anknüpft, so beruht das **Märchen** einzig und allein auf der ungebundenen Phantasie, die in völlig schrankenloser Weise eine naive Wunderwelt darstellt. Das wahre Märchen ist im Volke entstanden, und manches, wie z. B. „Dornröschen" und „die sechs Diener", trägt noch seinen mythischen Ursprung auf der Stirn. — Kunstmärchen haben wir von Musäus, von dem Dänen Andersen, von Tieck, von Chamisso (Peter Schlemihl), von Fouqué (Undine), von Hauff u. a.

4. Die **Ballade** und **Romanze**. Beide epische Dichtungsarten sind dem Boden der Volkspoesie entsprossen, und zwar stammt die Ballade aus dem ernsten, düstern Norden, aus Skandinavien, Schottland und England, die Romanze dagegen aus dem hellen, sonnigen, farbenreichen Süden. Beide Dichtungsarten aber sind nicht mehr streng objektiv, sondern es bricht in ihnen die Empfindung des Dichters hindurch und verleiht ihnen zugleich einen lyrischen Charakter. So bezeichnen beide Ausdrücke im Grunde dasselbe, nur daß der Name Ballade aus dem Englischen, das Wort Romanze dagegen aus dem Spanischen stammt. Es sind episch-lyrische Gedichte, welche eine einfache Handlung derart erzählen, daß die inneren Zustände, die Seelenvorgänge des Handelnden in den äußern Thatsachen sich abspiegeln. — Im allgemeinen kann man noch folgendes hinzufügen: In der Ballade bildet das Wunderbare, das Unheimliche und Dämonische, das Düstere und Tragische einen wesentlichen Bestandteil. Die Form ist knapp, gedrängt; was sich von selbst versteht, wird nicht erzählt; rasch und kräftig, oft sprungweise eilt sie ihrem Ende zu. So erhält sie oft einen dramatischen Charakter, wie Goethes „Erlkönig", wo nur die erste und letzte Strophe eigentlich er-

zählend sind, während wir alles Übrige aus dem Dialog erfahren oder uns ergänzen müssen. Dabei benutzt die Ballade alle musikalischen Elemente der poetischen Sprache, um die sinnliche Lebendigkeit zu erhöhen. — In unserer deutschen Litteratur wurde die Ballade durch Bürgers „Lenore“ (1774) eingeführt. Angeregt hierzu wurde der Dichter durch des englischen Bischofs Percy veranstaltete Sammlung von altenglischen Balladen und Volksliedern. —

Die Romanze dagegen benutzt vorwiegend geschichtliche Stoffe, trägt aber den Verlauf der Begebenheit in zusammenhängender Klarheit und Vollständigkeit vor. Dabei merkt man aber doch aus dem poetischen, rhetorischen Schwung der Sprache, daß der Gegenstand den Dichter auch bei der Empfindung gepackt hat, freilich nicht in dem Maße, daß dadurch der ruhige Faden der Erzählung unterbrochen wird, wie in der Ballade. — Die Form der Romanze ist meist der drei- oder vierfüßige Trochäus, welches Versmaß Herder in seiner meisterhaften Übertragung der spanischen Romanzen vom „Cid“ beibehalten hat. Doch wird auch das gereimte, jambische Metrum häufig angewandt.

Den Balladencharakter tragen Goethes „Erlkönig“, „Der Fischer“, „Der König in Thule“; ferner „Das Schloß am Meer“, „Der Wirtin Töchterlein“ von Uhland; „Die Wallfahrt nach Kevlaar“ und „Lorley“ von Heine, während Schillers epische Gedichte mehr den Charakter der Romanze haben, ebenso wie „Das Lied vom braven Mann“ und „Der wilde Jäger“ von Bürger, „Des Sängers Fluch“ und „Roland Schildträger“ von Uhland u. v. a. Doch läßt sich, wie gesagt, eine strenge Grenze zwischen Ballade und Romanze nicht ziehen.

5. Das **Idyll.** Es giebt uns ein engbegrenztes, friedliches Bild aus den Kreisen des ruhigen, harmlosen Menschendaseins, wie wir es besonders auf dem Lande und in kleinen Städten finden, wohin die verfeinerte Kultur noch wenig gedrungen ist und man also noch in innigerem Zusammenhange mit der Natur lebt. Die Schilderung tritt hier stärker hervor als die eigentliche Erzählung.

Idyllendichter sind: Geßner, Voß (siebzigster Geburtstag, Luise), E. v. Kleist (Irin), Goethe (Alexis und Dora), Hebel (das Habermus) u. a.

6. Die **Fabel.** Ihr Zweck ist die Belehrung; die Erzählung selbst ist hierzu nur das Mittel, weshalb die Fabel einen didaktisch-epischen Charakter hat. Die Begebenheit ist erdichtet und spielt gewöhnlich in der Tierwelt, um uns daran eine allgemeine, praktische Wahrheit, eine Klugheit und Lebensregel anschaulich zu machen. — Schon der griechische Fabeldichter Äsop (570 v. Chr.) benutzte die Tiere, weil bei ihnen manche menschliche Eigenschaften und Charakterzüge ungeschminkt zur Erscheinung kommen. (Rückert sagt: Aus jedem Tiere guckt ein Stückchen Mensch hervor, und jeden Menschen zupft die Tierheit noch am Ohr.) — Der Einfachheit der Begebenheit muß die Einfachheit, Klarheit und Kürze der Behandlung entsprechen. Oft wird die Lebenswahrheit als sogenannte „Moral" an den Schluß der Fabel angehängt, wie dies besonders Gellert und Hagedorn thun, während Lessing es dem Leser überläßt, die durch die Erzählung verkörperte Wahrheit aus dieser selbst zu entnehmen.

Der älteste deutsche Fabeldichter ist Stricker, der Verfasser des „Pfaffen Amis". Er lebte im 12. Jahrhundert. Um das Jahr 1330 gab der Predigermönch Boner Fabeln unter dem Titel „Der Edelstein" heraus. Aus dem folgenden Jahrhundert besitzen wir eine wichtige Fabelsammlung von Steinhoevel aus Ulm. Im Zeitalter der Reformation begegnen wir als Fabeldichtern Hans Sachs und Burkard Waldis („Esopus ganz neu gemacht und in Reime gefaßt"). Nachdem alsdann die Fabeldichtung im 17. Jahrhundert geruht hatte, wurde sie durch die Schweizer Bodmer und Breitinger zu neuem Leben erweckt, weil sie dieselbe für die erste und oberste Dichtungsart erklärten. Jetzt nahm man sich den französischen Fabeldichter Lafontaine zum Vorbild, aber dabei ging die alte Einfalt und Naivetät verloren. Zu den Nachahmern Lafontaines gehören Hagedorn (das Hühnchen und der Diamant, der Hirsch und der Eber u. v. a.), dessen Sprache sich besonders durch Anmut und Leichtigkeit auszeichnet, dann namentlich Gellert, der besonders das Herz seiner Leser bilden wollte und in seinen Fabeln lehrt, daß das wahre Glück

in treuer Pflichterfüllung und Zufriedenheit besteht. (Die Geschichte vom Hute, das Land der Hinkenden, der Blinde und der Lahme, die beiden Hunde, der Maler, der sterbende Vater u. a.), ferner Gleim (die Milchfrau, der Adler und die Lerche, die Grille und die Ameise, der Hirsch, der Fuchs und der Esel), Lichtwer (die Katzen und der Hausherr, die seltsamen Menschen, der Hänfling). — Allmählich begriff man aber unter dem Namen von Fabeln auch alle kleinen, komischen Erzählungen, bis Lessing die Fabel wieder auf die rechte Bahn brachte. — Unter den neueren Fabeldichtern erwähnen wir Pfeffel (Ochs und Esel, die Stufenleiter, das Johanniswürmchen), besonders aber Fröhlich (die Jünglinge, Ellengröße, Zucht 2c.) und Hey.

7. **Parabel und Paramythie.** Wie die Fabel will auch die **Parabel** an einem besonderen Falle eine allgemeine Wahrheit zur Anschauung bringen, aber sie nimmt ihren Stoff nicht aus der Tierwelt, sondern aus dem Leben der Menschen, und während die Fabel nur eine praktische Klugheits- oder Lebensregel darstellt, so leuchtet aus der Parabel eine höhere, sittliche oder religiöse Wahrheit hervor, wie wir dies am herrlichsten und schönsten in den biblischen Gleichnisreden des neuen Testaments erblicken.

Herder hat eigentlich die Parabel für unsere Litteratur geschaffen. Seine schönsten Parabeln sind: drei Freunde; alles zum Guten; der Tag vor dem Tode; das Kind der Barmherzigkeit; der Weinstock; die Taube Noahs. Ihm am nächsten steht Krummacher († 1845 zu Bremen). Seine Parabeln, voll tiefer Frömmigkeit, erinnern in ihrer Sprache lebhaft an die Gleichnisse Christi: der rohe Edelstein; der Parse, der Jude und der Christ; der Greis und der Jüngling; der Stellvertreter; der Gotteskasten; das Samenkorn. — Für das erste Kindesalter eignen sich besonders die Parabeln von Christoph von Schmid, dem Verfasser der „Ostereier": der große Birnbaum; das kostbare Kräutlein; der Kürbiß und die Eichel; die Kornähren; die sieben Stäbe, das Hufeisen u. a. Einzelne Parabeln haben wir ferner von Lessing: die drei Ringe, E. v. Kleist: der gelähmte Kranich, Lichtwer: der Vater und die drei Söhne, Bürger: der Schatzgräber, Schiller: das verschleierte Bild zu Sais, Rückert: Tod und Leben, Chidher, Chamisso: die Kreuzschau, die Schwalbe.

Die **Paramythie** ist die mythische Parabel, worin Gestalten der griechischen und römischen Götterwelt auftreten.

Ihr Schöpfer ist ebenfalls Herder: Der Schlaf, Tag und Nacht, der sterbende Schwan, die Lilie und die Rose. — Andere Paramythien sind: Die Nektartropfen von Goethe; die Teilung der Erde, Pegasus im Joche von Schiller; Zeus und das Schaf von Krummacher.

8. Die **Satire.** Diese Dichtungsart wurde bei den Römern zuerst durch die Wahrnehmung hervorgerufen, daß die Wirklichkeit doch soweit von der Idee des Guten, Wahren und Schönen entfernt ist, und darum zieht die Satire alle die Thorheiten, Verkehrtheiten und sittlichen Gebrechen des Lebens in ihren Bereich, entweder in ernster und strafender, oder auch in spottender und heiterer Weise. Sie ist also bemüht, zu lehren und zu bessern, aber sie trägt diesen Zweck nicht offen zur Schau, sondern stellt einfach die Verkehrtheit selbst dar, um daran ihren Spott zu üben.

Zeiten, in denen Neues über das bestehende und vergehende Alte hereinbricht, sind besonders geeignet, die Satire wachzurufen, wie es in Deutschland namentlich im 16. Jahrhundert der Fall war. Aus jener Zeit besitzen wir folgende satirische Dichtungen: „Das Narrenschiff" von Sebastian Brant; „die Narrenbeschwörung" und „die Schelmenzunft" u. a. von Thomas Murner, einem erbitterten Gegner der Reformation; ihm entgegen trat Johann Fischart in seinen Satiren: „Gargantua" und „Aller Praktik Großmutter". — Ein späterer, scharfer Satiriker ist Lichtenberg († 1799).

Auch in Briefform, in sogenannten „Episteln", können satirische Schilderungen gegeben werden: Goethe: „Über das Lesen", und Schiller: „Die berühmte Frau".

B. Die lyrische Poesie.

§ 18. Allgemeines.

Während die epische Poesie die Erscheinungen der Außenwelt, Begebenheiten und Thatsachen, die außerhalb des Dichters in der Vergangenheit liegen, darstellt, so ist die **lyrische Poesie** der Ausdruck des Gefühls, des Gemüts, der augenblicklichen Empfindung. „Ein volles, ganz von einer

Empfindung volles Herz ist es, was den Lyriker macht", sagt Goethe. Der lyrische Dichter stellt mithin nicht die Welt, sondern seine Person, sich selbst, als Subjekt in den Vordergrund, weshalb man auch die lyrische Poesie subjektiv nennt. Alles, was das Menschenherz bewegt, Freude und Schmerz, Liebe und Freundschaft, Sehnsucht und Hoffnung, Dankbarkeit und Andacht, findet in der lyrischen Dichtung seinen tiefen Ausdruck. Die lyrischen Dichter

Sie singen von Lenz und Liebe, von seliger, goldner Zeit,
Von Freiheit, Männerwürde, von Treu und Heiligkeit.
Sie singen von allem Süßen, was Menschenbrust durchbebt,
Sie singen von allem Hohen, was Menschenherz erhebt. —

Je wahrer und tiefer der Dichter empfindet, desto mehr schlägt er verwandte Saiten in unserm Herzen an, desto mehr erhält sein Gedicht den Ausdruck des allgemein Menschlichen. — Unter allen übrigen Künsten ist die Lyrik am innigsten mit der Musik verwandt, die ja auch der Ausdruck reinster Empfindung ist, und schon von jeher wirkten beide zusammen, hat ja doch die Lyrik ihren Namen von der Lyra erhalten, dem Saiteninstrument, von welchem solche Gesänge stets begleitet wurden (s. § 5).

Da die Empfindungen unseres Herzens nur Stimmungen des Augenblicks, nur momentane Schwingungen unseres Seelenlebens sind, so ist es natürlich, daß auch der poetische Ausdruck unsrer Empfindung nach Kürze strebt, im Gegensatze zur epischen Breite, und da die Lyrik das Austönen der Empfindung ist, so braucht sie auch die ganze Musik der Sprache die Melodieen, den Rhythmus und den Reim, ebenso stehen alle Metra ihr zu Diensten.

Obgleich die Lyrik einen ausgeprägt subjektiven Charakter hat, so liegt ihr doch auch ein gewisses objektives Element zu grunde, insofern nämlich, als die Thatsachen, die Erlebnisse, welche auf das Gefühl des Dichters einen momentanen Eindruck machen und ihn zu künstlerischer Darstellung anregen, von außenher kommen, sie geben den äußern Anstoß, die Gelegenheit zum dichterischen Schaffen, und in Beziehung

darauf hat man die lyrische Poesie auch als eine Gelegenheitsdichtung in der edelsten Bedeutung des Wortes bezeichnet.

Goethe sagt hierüber: „Die Welt ist so groß und das Reich des Lebens so mannigfaltig, daß es an Anläufen zu Gedichten nie fehlen wird. Aber es müssen alles Gelegenheitsgedichte sein, d. h. die Wirklichkeit muß die Veranlassung und den Stoff dazu hergeben. — — Alle meine Gedichte sind Gelegenheitsgedichte; sie sind durch die Wirklichkeit angeregt und haben darin Grund und Boden.“

Man teilt die Lyrik ein
- in eine Lyrik der Empfindung, die ihren Ausdruck im Liede findet;
- in eine Lyrik der Begeisterung, deren Ausdruck die Ode und Hymne sind, und
- in eine Lyrik der Betrachtung, die sich in der Elegie offenbart.

§ 19. Das Lied.

Ihren reinsten und unmittelbarsten Ausdruck finden die Stimmungen und Strömungen des Herzens im **Liede**. Es ist der einfachste Erguß menschlicher Empfindung, voller Wärme und Innigkeit. Bei ihm kommt daher auch der sangbare Charakter am deutlichsten zur Geltung, weshalb denn das Lied auch stets strophisch gegliedert ist. Da in ihm die Empfindungen in voller Unmittelbarkeit hervortreten, so muß der Ausdruck einfach, natürlich und frei von pomphaftem Redeschmuck sein. — Wir erkennen oft aus dem Liede selbst die äußere Veranlassung, die Situation, aus der es gleichsam herausgewachsen ist, wie in „Schäfers Klaglied“ und „Wanderers Nachtlied“ (Der du von dem Himmel bist ꝛc.) von Goethe, oft auch lehnt sich des Dichters Empfindung an äußere Bilder halbverschleiert an, an Naturbilder, die aber so ganz von der Empfindung durchzittert sind, daß sie dieselbe symbolisch vollkommen zum Ausdruck bringen, bald in deutlicher, bald in mehr andeutender, ahnungsvoller Weise, wie in „Über allen Gipfeln ist Ruh“) und „Meeresstille“ von

Goethe, oder in Heines Lied vom Fichtenbaum u. a. Solche Lieder, die nur unerschlossene Knospen sind, deren Duft und Reiz gerade in der halbverhüllten, ahnungsvoll durchbrechenden Seele besteht, tragen den besten Stempel echter Lyrik, denn die Empfindung selbst, flüchtig und momentan, wie sie ist, verträgt eben kein langes Verweilen bei derselben, die wahre Empfindung macht selbst wenig Worte. — Das weite Reich des Liedes kann man einteilen in Volkslieder und Kunstlieder, und letztere wieder in weltliche und geistliche.

1. Das **Volkslied.** Wie der einzelne Mensch das Bedürfnis fühlt, alles auszusprechen, was er hofft und glaubt und liebt, so wogt und wallt es auch im Herzen eines Volkes, auch im Volke träumt es und singt es, und kein Volk ist so reich an süßen, wundersamen Gesängen, die uns bald schwermütig, und wehmütig ins Herz hinein greifen, daß wir weinen möchten, und die bald wieder so keck und lebenslustig ertönen, als das deutsche Volk. Aus unserm Volksliede erklingen wahre Empfindungen, aus dem Herzen kommend und zum Herzen gehend. Leid und Freude, Liebe und Treue, Scheiden und Meiden, Lenz und Jugendlust ist der Grundton dieser Lieder, und darum erklangen sie auch überall, in Wald und Feld, auf Märkten und Straßen, in Kammern und Werkstätten, in Dörfern und Städten; die ganze Tiefe und Fülle des deutschen Gemüts spiegelt sich in seinen Liedern. Was der Einzelne erlebte und erfuhr, was er in einfacher Weise sang, das wurde bald Gemeingut aller, weil alle ebenso fühlten und empfanden. Der Bettelmann, der nichts zu verlieren hat, der Reitersmann, der nicht weiß, ob ihn morgen der grüne Rasen deckt, der fröhliche Handwerksgesell, der der holden Meisterstochter Treue gelobt und nach sieben Jahren heimkehrt, der leichtfüßige Jägersmann, der das Horn blasend geheimnisvoll den Wald durchzieht und die Herzen der Mädchen bethört, der fahrende Schüler, der am Morgen mit der Bäuerin Schwarzbrot ißt und am Abend der Königin als Page dient, der Räuber, der von Gewissensbissen ergriffen wird, der Student und der Lands-

knecht, der Gärtner und der Winzer, die Bäuerin und die Bürgerstochter — sie alle, alle haben ihre Lieder, in denen sie dieses reiche, bunte Leben besingen; sie singen, ohne es zu wissen, das volle Herz treibt sie dazu, und das eben verleiht ihren Liedern einen unvergänglichen Reiz und einen nie verlöschenden Zauber. Diese Lieder fliegen von Mund zu Muud, getragen von den Schwingen der Melodie, die ihnen gleichsam die Seele einhaucht. Auf die Schönheit der Form legt der Volksmund keinen Wert, und doch sind diese Lieder schön, von einer naturwüchsigen, wilden Schönheit und von durchaus musikalischem Charakter; der Reim wechselt mit der Assonanz ab,. Wiederholungen und Refrains beleben die Strophen. Sprungweise, wie ein elektrischer Funke, giebt die wahre Empfindung sich kund, Ausmalung und Schilderung kennt das Volkslied nicht. Der Dichter tritt nirgends hervor, wird nicht genannt, niemand fragt nach ihm, er hat ja im Namen aller gesungen, und das Volk ist somit eigentlich der Dichter.

Im 14. Jahrhundert, nachdem die höfische Poesie sich ausgelebt und das alte Epos verklungen war, sich entfaltend, im 15. mehr und mehr wachsend, erreicht das Volkslied im 16. Jahrhundert seine höchste Blüte. Aber der dreißigjährige Krieg versetzte ihm wieder den Todesstoß. Das Volk verwilderte unter der blutigen Geißel, es feierte keine Frühlings- und Erntefeste mehr, es tanzte nicht mehr unter der Linde. Das Volk war verarmt, erniedrigt, entartet, woher sollte ihm das Herz kommen zu singen? — Herder war es, der den vergrabenen und verschollenen Schatz unserer Volkspoesie wieder entdeckte (Stimmen der Völker in Liedern), Arnim und Brentano („des Knaben Wunderhorn"), besonders aber Uhland, auch Simrock und Scherer gaben herrliche Sammlungen davon heraus, und unsere besten Dichter, Goethe, Bürger, Uhland, Heine und Geibel, schlagen nicht selten in ihren Liedern den dem alten Volksliede abgelauschten Ton an.

Dem Stoffe nach zerfallen die Volkslieder in drei Hauptgruppen: historische Volkslieder, (die Lieder der

Landsknechte auf die Schlacht bei Pavia, die Schweizerlieder auf die Kämpfe bei Murten und Sempach u. v. a.), Liebeslieder und Lieder der Geselligkeit, wozu die Scherzlieder, Jägerlieder, Mailieder, Tanzlieder, Trinklieder und dergleichen gehören.

2. Das **Kunstlied.** Während das Volkslied durch die dichterische Kraft eines ganzen Volks geschaffen wird, so ist das Kunstlied das poetische Erzeugnis eines Einzelnen, dessen Empfinden und Denken aber, wie wir schon gesagt haben, ein allgemein menschliches sein muß, wenn es Wiederhall in unseren Herzen finden soll. Während uns die Namen der Volksliederdichter ebenso unbekannt sind, wie die der Sänger unserer alten Volksepen, so kennen wir von den Dichtern der Kunstlyrik ebenso die Namen, wie von den Dichtern der Kunstepen. Wie ferner das Kunstepos sich durch reichere Formen von dem Volksepos unterscheidet, so wendet auch der Kunstlyriker, sowohl der höfische Minnesänger des Mittelalters wie der moderne Dichter, reichere Formen an. Daß aber auch unsere Kunstlyriker gern volkstümliche Töne anschlagen, das haben wir schon angedeutet, und gerade durch diese Verschmelzung des Volksliedes mit dem Kunstliede hat die neuere Lyrik eine hohe Vollendung erreicht. Im übrigen gilt alles, was von der Lyrik überhaupt gesagt worden ist, auch vom Kunstliede, besonders, daß es ebenfalls kurz und sangbar sein soll. — An Stoffen ist das Kunstlied ebenso reich als das Volkslied, und man kann als Hauptarten das geistliche Lied und das weltliche unterscheiden. Zu letzterem gehören die Liebeslieder, die Trink-, Wander-, Abschiedslieder, die Vaterlandslieder und die Naturlieder.

Wie die für die ganze Kultur des Abendlandes so segensreiche Zeit der Kreuzzüge den Heldengesang von neuem entzündet und neue epische Schöpfungen hervorgerufen hatte, so durchdrang die erhabene Idee christlicher Gesinnung und That auch die Lyrik und erweckte begeisterte Sänger zu den herrlichsten Liederdichtungen. Der Gegenstand dieser mittelalterlichen Kunstlyrik oder des Minnesangs, war das Lob und die Verherrlichung Gottes und Christi, der heiligen Jung-

frau und der Heiligen, mit einem Worte der Gottesdienst, ferner der Herrendienst, wozu alle die Gedichte gehören, welche sich auf das Leben und Wirken der Fürsten, auf ihre löblichen und unlöblichen Eigenschaften beziehen (Kunstliebe, Pracht, Milde, Freigebigkeit, Frömmigkeit — Herrschsucht, Härte), endlich der Frauendienst, auch Minnedienst genannt; in den Minneliedern verherrlichten die Dichter die Tugend und Schönheit der Damen, deren Dienst sie sich geweiht hatten, deren Farben sie trugen und für welche sie im Turniere den Gegner zu Boden streckten, um den Preis alsdann der Gefeierten zu Füßen zu legen. — Aber auch die durch die Natur, durch Maienwonne und Blumenduft, durch Vogelgesang und Sommerluft erweckten Empfindungeu klingen nns in den mannigfaltigsten Accorden aus den Liedern der ritterlichen Sänger entgegen. Zugleich waren diese auch die Komponisten ihrer Lieder, sie erfanden die Weisen, in denen sie ihre Lieder znr Begleitung der Zither oder Geige in dem glänzenden Kreise edler Frauen und Ritter vortrugen:

Sie sangen von Gottesminne,
Von kühner Helden Mut,
Von lindem Liebessinne,
Von süßer Maienblut. (Uhland.)

Die Form dieses Minnesangs war das Lied (s. S. 57), der Leich, eine freie Form mit den reizendsten Reimverschlingungen, und der Spruch, der wie das Lied dreiteilig ist, aber nur aus einer Strophe besteht.

Das **geistliche Lied** hat zum hauptsächlichsten Gegenstand die Betrachtung und Verehrung des ewigen und unendlichen Gottes und dient zur ernsten, gläubigen Erhebung. Dieser heiligen Bestimmung entspricht die Erhabenheit, der Schwung, die Fülle und Kraft der Sprache. Schon im fünfzehnten Jahrhundert hatte sich der deutsche Kirchengesang einen sichern Platz neben dem lateinischen errungen, aber den Hauptaufschwung nahm das geistliche Lied durch die Reformation, deren Schöpfer, Martin Luther, zugleich auch der Schöpfer des evangelischen Kirchenliedes ist. Kraft der Gedanken, tiefe, religiöse Empfindung, Einfalt und Wärme des Ausdrucks zeichnen seine (36) Kirchenlieder aus (Wir glauben all an einen Gott, Nun bitten wir den heilgen Geist, Ein' feste Burg ist unser Gott, Aus tiefer Not schrei ich zu dir, Vom Himmel hoch da komm ich her u. a.). Seinem Vorbilde folgten nach: Speratus (Es ist das Heil uns kommen her), Decius (Allein Gott in der Höh' sei Ehr), Hermann (Lobt Gott,

ihr Christen, allegleich), Mathesius (Aus meines Herzens Grunde), Selnecker (Ach, bleib bei uns, Herr Jesu Christ), Nikolai (Wie schön leuchtet der Morgenstern, Wachet auf! ruft uns die Stimme), Fleming (In allen meinen Thaten), Albert (Gott des Himmels und der Erden), Herrmann (Jesu, deine tiefen Wunden, O Gott, du frommer Gott), Luise Henriette v. Brandenburg (Ich will von meiner Missethat, Jesus, meine Zuversicht), Rinckhart (Nun danket alle Gott), Rist (O Ewigkeit, du Donnerwort), P. Gerhardt (Befiehl du deine Wege, Nun ruhen alle Wälder, O Haupt voll Blut und Wunden, Wach auf, mein Herz, und singe, Wie soll ich dich empfangen), Georg Neumark (Wer nur den lieben Gott läßt walten), Neander (Lobe den Herrn, den mächtigen König der Ehren), Gellert (Wie groß ist des Allmächt'gen Güte, Jesus lebt, mit ihm auch ich), Klopstock (Aufersteh'n, ja aufersteh'n, Wenn ich einst von jenem Schlummer) u. v. a.

Auch das katholische Kirchenlied nahm einen herrlichen Aufschwung. Teils wurde der reiche Schatz der alten Hymnen ins Deutsche umgedichtet, teils traten auch neue Lieder zahlreich hervor, denen die biblische Geschichte und der ganze Reichtum der Legende ihren Stoff darboten. Im 16. und 17. Jahrhundert zeichneten sich aus Friedrich von Spee (Trutz-Nachtigall), Jacob Balde und Johann Scheffler, Angelus Silesius genannt (Der cherubinische Wandersmann, Heilige Seelenlust). In neuerer Zeit ließen sich namentlich der Freiherr von Wessenberg, Michael von Sailer, Michael von Fürstenberg und Melchior von Diepenbrock die Pflege des deutschen, katholischen Kirchengesanges angelegen sein.

§ 20. Ode, Hymne und Elegie, Gedankenlyrik und Epigramm.

1. Die **Ode** ist ein lyrisches Gedicht, in welchem die höchsten Ideale des menschlichen Daseins, Liebe, Freundschaft, Vaterland, Freiheit, Tugend, in begeistertem Aufschwunge dichterischer Empfindung besungen werden. Zwar kann auch das Lied solche Stoffe besingen, aber die Ode thut es in einem hohen Grade leidenschaftlicher und erhabener Gefühlserregung. Diese hohe Begeisterung, welche das Gemüt des Odendichters durchglüht, ist von wesentlichem Einflusse auf die Form seines Gedichts. Kühne Bilder, künstlicher, schwungvoller Periodenbau, Ausrufe, rhetorische Fragen, kühne Wort-

bildung charakterisieren die Sprache der Ode. Der Erhabenheit und dem Aufschwunge, dem Feuer der Begeisterung entspricht auch der Rhythmus, der sich der kühnsten Versmaße bedient und außer den gewöhnlichen, namentlich auch die antiken oder auch selbstgeschaffene Strophen anwendet.

Unsere vorzüglichsten Odendichter sind: Klopstock (Wingolf, An Fanny, Der Zürichersee, Dem Erlöser, Hermann und Thusnelda, Unsere Sprache, Mein Vaterland u. a.), Ramler (Auf die Wiederkunft des Königs), Hölderlin, Platen und Gottschall.

2. Nahe verwandt mit der Ode ist die **Hymne,** womit bei den Griechen ein Festgesang zu Ehren der Götter bezeichnet wurde. Ihr Kreis beschränkt sich auf Gott und seine Verehrung, die sich in Liebe und Dank äußert. Das Metrum ist frei und kann wechselnd gereimt und reimlos sein.

Den religiösen Charakter der Hymne zeigt vor allem die hebräische Hymnenpoesie (die Psalmen), auf deren hochpoetischen Wert zuerst Herder hingewiesen hat. In unserer Dichtung gehören Klopstocks „Frühlingsfeier", Goethes „Mahomets Gesang", Heines „Sturm" und „Friede" zu den Hymnen.

3. Die **Elegie,** sagten wir, ist der Ausdruck für die Lyrik der Betrachtung. Der Dichter wird durch das Anschauen der außer ihm liegenden Wirklichkeit, sei es das Menschenleben mit seinen verschiedenen Beschäftigungen, die Natur, die Lust und das Glück der Liebe und Freundschaft, der Staat oder die Kunst ꝛc., zu sinnigen Betrachtungen angeregt, in denen sich die Gefühle und Empfindungen kundgeben, welche die Anschauung der ihn umgebenden Außenwelt in ihm wach gerufen haben. Indem somit die Elegie auf äußerer Anschauung beruht, ist sie mit der epischen Poesie verwandt. — Aber indem der Dichter sich in seine Betrachtungen versenkt, fühlt er, wie sehr die Wirklichkeit von seinem Ideale abweicht; während nun der Satiriker durch eben diesen Widerspruch zu Spott und Lachen angeregt wird, erweckt er in dem elegischen Dichter das Gefühl der Trauer und Wehmut, und sein Gedicht wird zum Klageliede, zur gefühlvoll weilenden Erinnerung an ein entschwundenes Glück.

Auch unsere elegischen Dichter benutzen, wie die griechischen und römischen, meist als Form für ihre Dichtungen das Distichon, welches darum auch das elegische Versmaß genannt wird. Doch sind auch trochäische Reimstrophen mit Glück von Hölty, (Elegie auf den Tod eines Landmädchens, Auf den Tod meines Vaters) und Matthisson (Die Kinderjahre, Elegie in den Ruinen eines alten Bergschlosses) angewandt worden.

Ein Muster der Elegie ist Schillers „Spaziergang", worin den Dichter die Anschauung der ihn umgebenden Landschaftsbilder zu sinnenden Betrachtungen und Empfindungen über die allmähliche Entwickelung des Menschengeschlechts und seiner Kultur anregt. Andere Elegien Schillers sind „die Götter Griechenlands", worin er mitten in einem nüchternen Zeitalter um die versunkene, poetische Götterwelt klagt, und „Herkulanum und Pompeji", eine Klage über den Untergang der alten Welt, gemildert durch die Freude über die wiedergefundenen Städte. — Von zartem Schönheitssinn, der sich an der Antike gebildet hat, von Schwung der Phantasie und Tiefe der Empfindung zeugen auch Hölderlins Elegien. — Neuere Elegiker sind Zedlitz (Totenkränze), Anastasius Grün (Schutt) und Lenau.

4. Zur Lyrik der Betrachtung gehört auch die sogenannte **Gedankenlyrik.** Sie enthält edle, erhabene Gedanken, welche der Dichter aber nicht lehrhaft oder wissenschaftlich vorträgt, sondern welche gleichsam aus seiner Empfindung emporgeblüht sind und wieder in uns Empfindungen wecken. Auch diese Art von Lyrik lehnt sich an die äußere Anschauung an.

Der Hauptvertreter dieser Gedankenpoesie oder dieser philosophischen Lyrik ist Schiller: die Macht des Gesanges, die Würde der Frauen, das Ideal und das Leben, das Lied von der Glocke u. a. Außerdem: Hölderlin (das Schicksal) und Goethe (Grenzen der Menschheit).

5. Das **Epigramm,** auch Sinnspruch genannt, ist ein kleines Gedicht, welches mit möglichster Kürze und Klarheit einen sinn- oder lehrreichen Gedanken oder auch einen scharfen Witz in überraschender, ergreifender Weise ausdrückt. — Die gewöhnlichste Form des Epigramms ist das Distichon.

Ein Beispiel der ersteren Art ist:

Willst du dich selber erkennen, so sieh, wie die andern es treiben;
Willst du die andern verstehn, blick in dein eigenes Herz!

(Schiller.)

Epigramme mit scharfer Stachelspitze sind die meisten von Schillers und Goethes „Xenien". — Andere Epigrammatiker sind Lessing, Herder, Bürger, Rückert und Platen.

C. Die dramatische Poesie.

§ 21. Allgemeines.

Während die epische Poesie äußere Thatsachen und Begebenheiten durch Erzählung zur Anschauung bringt und die lyrische Poesie innere Zustände darstellt, so bringt die **dramatische Dichtung** innere Zustände in äußeren Handlungen zur Darstellung und wirkt demnach auf Anschauung und Empfindung zugleich; sie verschmilzt also das objektive Element mit dem subjektiven. (S. § 13.) Das Drama ist somit die höchste Blüte der Poesie. — Während aber das Epos die Handlung nur einfach erzählt, führt uns das Drama dieselbe leibhaftig vor Augen, es versetzt die Vergangenheit in die Gegenwart und macht uns zu Zuschauern der Handlung. Doch können auch erzählende Partien im Drama vorkommen, wie die Erzählung von der Ermordung Kaiser Albrechts in Schillers „Wilhelm Tell" und die Erzählung des schwedischen Hauptmanns von Maxens Tode in Schillers „Wallenstein". — Während ferner der lyrische Dichter uns lediglich seine Gefühle schildert, zeigt uns der dramatische Dichter, wie aus den Gefühlen und Gedanken Handlungen und Thaten erwachsen, wie die Charaktereigentümlichkeiten des Menschen, die sich teils in der Wechselrede mit andern (Dialog), teils in Selbstgesprächen (Monolog) äußern, zugleich die Beweggründe, die Motive seines äußeren Handelns sind. — Die Ereignisse müssen sich demnach natürlich und notwendig aus dem Innern der auftretenden Personen entwickeln. —

Eine vor unsern Augen mit dem Schleier der Wirklichkeit dargestellte Handlung packt das Gemüt offenbar weit stärker, als eine, wenn auch noch so anschaulich, erzählte Begebenheit und regt unser Herz mächtiger auf, als das einzelne lyrische Gedicht. Darum ist die Hauptsache im Drama die Handlung des nach bewußten Zielen strebenden Menschen. — Da nun das Drama uns Handlungen sinnlich wahrnehmbar vorführen soll, so ist es nicht denkbar ohne ein Theater, ohne die Bühne, die der Schauplatz ist, auf welcher die Handlung vor sich geht, in welcher der Hauptheld und die Nebenpersonen ihre Rollen spielen. So wird das Theater zu einem Tempel der Kunst, Herz und Geist der lauschenden Volksmenge erfreuend und bildend.

Im Gegensatz zum Epos mit seinem behaglichen Verweilen auf Nebenumständen (epische Breite) verlangt das Drama, daß die Handlung stetig und rasch ihrem Ziele, ihrer Lösung zustrebt. Aber kein störender Zufall, kein blindes Ungefähr darf auf diesen Fortschritt der Handlung einwirken, sondern alles muß hinreichend aus den Charakteren begründet sein. Alle Nebenhandlungen müssen sich der Haupthandlung unterordnen, alles muß demselben Ziele zustreben, und dies nennt man die Einheit der Handlung. Dabei steht eine Person im Vordergrunde, in der sich das Hauptinteresse konzentriert, die gleichsam der Träger der Idee des Dramas ist: das ist der eigentliche Held des Stückes, den wir im Kampfe mit widerstrebenden, feindlichen Gewalten erblicken. Da entwickelt sich vor unsern Augen auf der Bühne Kampf und Gegenkampf. Der Held mit seinem Anhange steht auf der einen Seite der Handlung, auf der andern die Gegenpartei, die den Bestrebungen des Helden entgegen zu wirken, ihn zu stürzen sucht. Die Macht der Leidenschaften und ihrer Bestrebungen wächst auf beiden Seiten nach der Mitte des Stückes hin und erreicht in derselben ihren Höhepunkt. Von hier ab erscheinen die Streitkräfte ungleich, die Handlung sinkt herab bis zur Lösung des Konflikts; so wird im ersten Teile der Knoten geschürzt, im zweiten Teile wird er gelöst. Der Schürzung geht jedoch noch ein dritter Teil voraus, welcher uns mit den

auftretenden Personen und ihren Charakteren, sowie mit den näheren Umständen von Zeit und Ort bekannt macht; diese Einleitung der Handlung nennt man die Exposition. Somit erhalten wir also gleichsam drei Glieder einer Kette: Exposition, Schürzung und Lösung, oder: Einführung, Verwickelung und Entwickelung, oder einfach: Anfang, Mitte und Ende. — Bei den größeren Dramen kommen auf die Mitte, auf die Verwickelung, als den Hauptteil, drei Akte oder Aufzüge, von denen der erste die Exposition weiterführt und der letzte die Lösung, den Glücksumschwung (die Peripetie) vorbereitet, sodaß wir demnach fünf Akte oder Aufzüge erhalten: der 1. Akt bringt die Einleitung oder Exposition, der 2., 3. und 4. Akt enthalten die Verwickelung oder Schürzung des Knotens, der 5. Akt bringt die Schicksalswendung oder Katastrophe, die Entwickelung oder Lösung. — Doch kommt neben dieser Fünfteilung auch die Dreiteilung nicht selten vor. Die einzelnen Akte zerfallen wieder in Scenen oder Auftritte, welche durch das Auftreten neuer Personen bezeichnet werden.

Beispiel für die Gliederung des Dramas:

Schillers Maria Stuart.

1. Akt. Die Exposition: Wir werden mit dem Schauplatze, der Zeit und den Personen bekannt gemacht, welche auf das Schicksal der Heldin bestimmend einwirken, sowie mit der Sache selbst, um die der Kampf geführt werden soll. Die ersten Scenen, das Erbrechen der Schränke und der Streit zwischen Paulet und der Kennedy, legen uns die unwürdige Behandlung, welche die Königin erfährt, die unglückselige Lage, in der sie sich befindet, dar und zugleich auch aus ihrem eignen Munde die Schuld, um deren willen sie leidet. Die Erkennungsscene, in welcher sich Mortimer der Königin als Freund und Glaubensgenossen zu erkennen giebt, der gekommen ist, die leidende Heldin mit Gewalt aus ihren Banden zu befreien, enthält die Anregung zu ihrem Entschlusse, mit aller Macht gegen die feindliche Gewalt anzukämpfen. Aber während nun in der neuen Hoffnung auf Freiheit und Leben ihre Kraft und ihr Widerstand wächst, während ihr mutiger Sinn selbst ihre Gegner in Erstaunen setzt, wächst auch die Kraft und Gewalt der Gegenpartei, die auf den Untergang der Heldin hinarbeitet. So tritt auf beiden Seiten mit dem

2. Akt die Steigerung der Handlung ein, und die Verwickelung wird geschürzt: Frankreich, auf das die Dulderin gehofft, droht infolge der bevorstehenden Vermählung eines französischen Prinzen mit der Königin Elisabeth von Maria abzufallen, Burleigh verlangt die Bestätigung des Todesurteils, während, um diese Gefahr abzuwenden, Maria um eine Unterredung mit der Königin von England bittet. Von hier ab steigert sich die Handlung zusehends. Burleigh widerrät die Zusammenkunft, Elisabeth gewährt sie aber auf die Vorstellungen Leicesters, um sich den Anschein von Milde und Gnade zu geben, und damit erreicht die Handlung im

3. Akt ihren Höhepunkt im Schloßpark zu Fotheringhay. Unsere Spannung wächst, hängt doch von diesem Zusammentreffen das Leben der Heldin ab, für die wir uns lebhaft interessieren. Aber die sittliche Kraft Marias läßt nach, sie kann das Gefühl des Hasses und der Feindseligkeit gegen Elisabeth nicht unterdrücken, und wir fangen deshalb mit Recht an, für ihr Geschick besorgt zu werden. Diese Besorgnis erreicht ihren höchsten Grad durch den Streit der beiden Königinnen. Dazu kommt die wahnwitzige, wilde und blinde Leidenschaft Mortimers, dem alle Besonnenheit fehlt, und das Mordattentat auf Elisabeth, und so sehen wir einen Rettungsanker nach dem andern für die Verlorene schwinden.

Der 4. Akt bringt nun die Wendung oder Peripetie, durch Leicesters Verrat, der, um sich von dem Verdachte des geheimen Einverständnisses mit Maria zu reinigen, jetzt selbst für ihren Tod stimmt. So wächst die Kraft der Gegenpartei immer mehr. Elisabeth ist durch die ihr von Maria angethane Schmach aufs tiefste gekränkt, ihr Verlangen nach der Gegnerin Tode wird durch das Londoner Volk und ihren Staatsrat unterstützt. Nur den Schein will sie wahren; das Todesurteil wird von ihr unterschrieben, und somit bringt nun

der 5. Akt die Katastrophe, die Lösung: Marias Untergang.

§ 22. Die Arten der dramatischen Poesie.

Die Einteilung der dramatischen Dichtung gründet sich auf die ernste und auf die heitere Auffassung des Lebens, auf die Tragik und auf die Komik; das Produkt der erstern ist die Tragödie, das der letztern die Komödie.

1. Die **Tragödie.** Den Inhalt der Tragödie bildet der Kampf des freien Willens, der freien Selbstbestimmung des

Menschen gegen die bestehende Weltordnung, der Kampf einer großartigen, um die höchsten Interessen des Lebens ringenden Menschennatur, die unsere ganze Teilnahme und Bewunderung gewinnt, weil sie mit unbeugsamer Energie das Ideal ihres Strebens festhält, — die aber dabei in leidenschaftlicher Verblendung die ihr gegenüber tretende Macht des göttlichen oder menschlichen Gesetzes zu vernichten sucht, dadurch dem Irrtum und der Schuld verfällt und im Kampfe erliegt. Durch seinen Kampf gegen das Schicksal, gegen die Vorsehung erweckt der tragische Held in uns die Gefühle des Mitleids und der Furcht, und indem wir die Unzulänglichkeit alles menschlichen Strebens gegen die höhere, sittliche Weltordnung erkennen, ergreift uns die Wemut, die der Grundton der Tragödie ist; zugleich aber fühlen wir hinwiederum unsere Seele von Furcht und Mitleid geläutert, indem wir uns vor der höhern, sittlichen Gewalt beugen, sie als berechtigt anerkennen, und einsehen, daß der schwache, unvollkommene Mensch sich dem Walten dieser höheren Weltordnung fügen muß. — Hierdurch wird in uns jene innere Beruhigung bewirkt, welche der Furcht und dem Mitleid ihren Stachel nimmt. Unser Mitleid für den Helden ist nun schließlich zu einer Trauer über Schuld und Hinfälligkeit, selbst der tüchtigsten Menschennatur, geworden, welche „irrt, so lange sie strebt", und unsere Furcht vor einzelnen Übeln hat sich in Ehrfurcht vor der Macht der verletzten Sittlichkeit, in Ehrfurcht vor der göttlichen Gerechtigkeit verwandelt. Und so hinterläßt die Tragödie, so furchtbar und jammervoll auch ihr Inhalt ist, schließlich in uns ein Gefühl der Befriedigung.

Das Wesen des tragischen Helden besteht, wie oben angedeutet, darin, daß er mit aller ihm innewohnenden Energie des Willens einem ihm als Ideal vorschwebenden Ziele zustrebt, dabei aber in Verirrung fällt und in Konflikt gerät mit den sich ihm entgegenstellenden Mächten des Lebens, mit Sitte, Familie, Staat oder Kirche. Dadurch lädt er eine Schuld auf sich, die er schmerzvoll, meist mit seinem Untergange büßen muß. — Diese tragische Schuld kann eine zwei-

fache sein: entweder ist sie eine Schuld im gewöhnlichen Sinne des Worts, eine einfache Schuld, d. h. eine direkte Verletzung irgend eines durch Religion und Sitte geheiligten Gesetzes, wie z. B. Wallenstein die Treue gegen seinen Kaiser verletzt, oder die tragische Schuld beruht auf dem Widerspruche zweier an sich gleich berechtigter, sittlicher Forderungen. So vertritt in Schillers „Kabale und Liebe" Ferdinand das Recht der Liebe, überschreitet aber dabei die Schranken, welche ihm die Standesunterschiede und die Pietät gegen seinen Vater setzten; Antigone, welche, dem Gebote der Schwesterliebe folgend, den gefallenen Bruder bestattet, übertritt dadurch den vom Staatsoberhaupt erlassenen Befehl; Goethes Torquato Tasso gerät in Konflikt zwischen dem Rechte der poetischen Freiheit und den Grenzen des Standes. — Wenn der tragische Held untergeht, so büßt er dadurch seine Schuld und der tragischen Gerechtigkeit ist Genüge geschehen.

Schon aus dem, was wir oben über das Walten der höheren, sittlichen Weltordnung, der göttlichen Gerechtigkeit gesagt haben, geht hervor, daß der tragische Held nicht durch den Zufall, nicht durch ein blindes Schicksal getrieben wird, sondern daß er sich seines Handelns vollkommen bewußt sei, daß er die freie Selbstbestimmung und somit auch die sittliche Verantwortung hat.

> Es giebt keinen Zufall!
> Und was euch blindes Ohngefähr erscheint,
> Gerade das steigt aus den tiefsten Quellen.
>
> (Wallenstein.)

Deshalb sind die sogenannten Schicksalstragödien, wie Werners „Vierundzwanzigster Februar", Müllners „Schuld" und Grillparzers „Ahnfrau" zu verwerfen, weil sie den Menschen zum willenlosen Spielball, aller Selbstbestimmung bar, zur mechanischen Marionette in der Hand eines blinden Fatums herabwürdigen. Der Mensch muß in diesen Stücken so handeln, wie er handelt, weil sein Schicksal ihn dazu treibt, deshalb kann er auch für seine Thaten nicht verantwortlich gemacht werden.

Nach den Stoffen, welche die Tragödie behandelt, unterscheidet man die historische Tragödie, wie z. B. viele Dramen

Shakespeares, ferner Goethes „Götz von Berlichingen", „Egmont"; Schillers „Wallenstein", „Maria Stuart", und die bürgerliche Tragödie, in welcher Konflikte des Privatlebens, der Liebe, der Freundschaft, der Kindespflicht, der Ehre dargestellt werden, wie in Lessings „Emilia Galotti", in Goethes „Clavigo", in Schillers „Kabale und Liebe".

Solche Tragödien, welche auf der oben erwähnten, sogenannten einfachen Schuld des Helden beruhen, nennt man auch Charaktertragödien.

Dem großen, bedeutungsvollen Inhalte der Tragödie entspricht auch die Sprache. Seelengröße, Seelenstärke, hoher Verstand, männlicher Mut, kühne Entschlossenheit, unbeugsame Willenskraft, ein von großen Leidenschaften bewegtes Gemüt, Erhabenheit der Gesinnung — kurz, alles Außergewöhnliche in den handelnden Personen veredelt von selbst den Ausdruck. Wo sich gewaltige Leidenschaften aussprechen, sind starke Ausdrücke, kühne Metaphern an ihrer Stelle; je ernsthafter und erhabener aber ein Charakter ist, desto kürzer, markiger und kräftiger muß ihn zugleich der Dichter sprechen lassen.

Die Tragödie erfordert, wie alle Poesie, rhythmische Form. Bei der griechischen Tragödie war dies der jambische Trimeter, bei den Franzosen ist es der Alexandriner, bei uns ist seit Lessing der fünffüßige, jambische Vers, der sogenannte englische Blankvers, das Metrum des deutschen Dramas. Oft finden sich auch an Stellen, wo die lyrische Stimmung zum Durchbruch kommt, lyrische Metra und der Reim angewandt, wie im Vorspiel zu Schillers „Jungfrau v. Orleans" und im 4. Aufzuge; ferner im 3. Aufzuge der „Maria Stuart", und den Reim finden wir außerdem noch am Schlusse von Scenen oder Akten an vielen Stellen.

2. Die **Komödie.** Sie ist eine dramatische Darstellung des Lebens von seiner heiteren Seite, ihr Grundton ist daher die Laune, der Scherz. Während die Tragödie über die Schwäche des Menschen weint, lacht die Komödie über seine Thorheiten und Verkehrtheiten. Während der tragische Held mit aller Energie einem Ideale nachstrebt, verfolgt der komische Held

einen rein äußerlichen, oft kleinlichen Zweck, den er aber mit äußerster Wichtigkeit behandelt. Er verstößt dabei gegen die herkömmlichen Formen und Gewohnheiten des Lebens, er kämpft gegen Zufälle und Intriguen, in welche ihn seine Thorheit verwickelt. Der neckische Zufall, die „Schicksalstücke", spielt im Lustspiel eine große Rolle, im Gegensatz zum Trauerspiel. Und am Ende triumphiert doch in der Komödie die Vernunft über alle Widersprüche, Mißverständnisse und Irrungen, die aus der Beschränktheit der Personen hervorgingen. — Das Gefühl unserer geistigen Überlegenheit läßt uns auf die Unvollkommenheiten und Verkehrtheiten des Lebens, auf die Irrungen und Sonderbarkeiten der Menschen heiter lachend herabblicken, und wir freuen uns, wenn die gefahrlosen Konflikte harmloser Schwäche, einseitiger Befangenheit und linkischer Thorheit mit der herrschenden Bildung und Gesittung eine erheiternde Lösung finden. Die Helden der Komödie sind demnach die Eingebildeten und die Eiteln, die Furchtsamen und die Feigen, die Dummen und die Faulen, die Schwätzer und die Vielwisser, die Hypochonder und die Sonderlinge, die Schwärmer und die Heuchler, die Philister und die Pedanten. — Der komische Eindruck, den die Situationen des Lustspiels auf uns machen, wird noch verstärkt durch eine dazu passende Sprache: schlagende Witzworte, Wortspiele, komische Metaphern, Ironie, Satire, Humor, mit allen diesen Mitteln muß der komische Dialog gewürzt sein.

Die Stoffe zum Lustspiel sind vorzugsweise dem gewöhnlichen, realen Leben mit seinen kleinen Freuden und Leiden, mit seinen mannigfachen, ergötzlichen Verwickelungen entnommen, wobei der freien Phantasie des Dichters ein weiter Spielraum gelassen ist.

Man unterscheidet das Charakterlustspiel und das Intriguenlustspiel. Im ersteren ist die Entwickelung der Charaktere mit ihren Eigenheiten und Verkehrtheiten die Hauptsache (Molières „Geiziger" und „Tartuffe", Schillers „Parasit", Freytags „Journalisten"), im letztern entwickelt sich das Komische aus den bunten Verwickelungen, wie sie durch List und Gewandtheit, oder durch das neckische Spiel des Zufalls herbei-

geführt werden. (Shakespeare's „Was ihr wollt", Schillers „Neffe als Onkel", ferner die Lustspiele von Bauernfeld, Benedix u. a.) Dabei können auch geschichtliche Personen frei benutzt werden, wie in Scribe's „Glas Wasser", Gutzkows „Zopf und Schwert", Laube's „Gottsched und Gellert", Gottschalls „Pitt und Fox" und „der Diplomat".

Eine untergeordnete Art des Lustspiels ist die Posse mit ihrer derben Komik; derber Witz, tüchtige Unwahrscheinlichkeiten, Übertreibungen, Ungereimtheiten — alles dies wird dabei mit jenem komischen Ernst vorgetragen, der überall alles natürlich findet, wo doch alles unnatürlich und ohne Zusammenhang ist.

Das moderne Lustspiel bedient sich überwiegend der prosaischen Form.

3. Das **Schauspiel.** Es bildet eine Mittelgattung zwischen Trauerspiel und Lustspiel, insofern, als die Vorbereitung und Schürzung zu ernst sind, um der Komödie zugeschrieben zu werden, die Lösung hinwiederum zu befriedigend, als daß man das Stück der Tragödie zuteilen könnte. Das Schauspiel stellt also zwar auch ernste Konflikte dar, steigert dieselben jedoch nicht bis zum tragischen Ausgange, sondern läßt eine glückliche, versöhnende Wendung eintreten, durch welche der Held schließlich doch zum Ziele gelangt. Schillers „Wilhelm Tell" und Goethes „Iphigenie" streifen dabei hart an die Tragödie an, indem sie den Konflikt mit der ganzen Kraft und der vollen Erhabenheit jener darstellen, nur daß eben die Lösung keine tragische ist. — Werden Irrtümer, Verlegenheiten, Schwächen und Vergehungen unseres bürgerlichen und privaten Lebens in ernster, aber am Ende befriedigender Weise dargestellt, so nennt man dies das bürgerliche Schauspiel, wie es besonders von Iffland, Kotzebue und der Frau Charlotte Birch-Pfeiffer in allerdings manchmal bedenklicher Weise gepflegt worden ist, insofern, als darin der Kampf gegen das Sittengesetz nicht selten in leichtfertiger und frivoler Weise dargestellt wird; auch das komische Element findet darin Platz.

4. Das **musikalische Drama.** Wie die Musik, als die reine Kunst der Empfindung, sich besonders mit der Lyrik verschwistert

hat, so erscheint sie oft auch auf dem Gebiete des Dramas mit der Poesie verbunden. — Im griechischen Drama flossen die beiden Ströme der Poesie und der Musik aufs innigste zusammen, aber später löste sich der ursprüngliche Schwesterbund, bis besonders Gluck wieder den rechten Weg zur Verschmelzung beider Künste zeigte. Auch Lessing betonte diese schon von der Natur gebotene Verbindung und bedauerte die erfolgte Trennung; Herder und Schiller lebten gleichfalls der Hoffnung, daß im Bunde mit der Musik sich das Drama in einer edleren Gestalt entwickeln werde. — In der neuesten Zeit nun hat Richard Wagner die Idee des musikalischen Dramas durch sein Genie verwirklicht. Während die moderne Oper die Poesie meist zu einer gedankenlosen Magd der Musik herabwürdigte, betonte Wagner, daß das Drama selbst der Hauptzweck sei, und die Musik sich nur als das höchste und edelste Ausdrucksmittel dem Drama zugesellen könne. In allen seinen Meisterwerken ist sie das innere Licht, welches die Gestalten und Ideen des Dramas erleuchtet und zu klarem Ausdruck bringt. (Der fliegende Holländer, Lohengrin, Tristan und Isolde, Der Ring des Nibelungen, Parsifal.)



